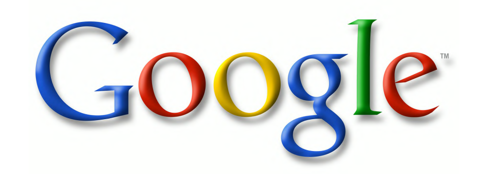
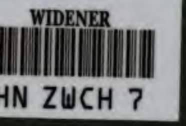



WIDENER
HN ZWCH 7



Das

deutsche Theater der Gege[nwart]

Ein

Beitrag zur Würdigung der Zu[kunft]

von

F. C. Paldamus.

Erster Band.



Mainz.

Verlag von C. G. Kunze.

1857.

In demselben Verlag erschien ferner:

Schacht, Th., Lehrbuch der Geographie alter und neuer Zeit, mit besonderer Rücksicht auf politische und Culturgeschichte. Sechste vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 3 Karten und 3 lithographirten Tafeln, nebst dem Portrait des Verfassers in Stahlstich. gr. 8. fl. 3. 54 kr. oder 2 Rthlr. 10 Ngr.

Zum Sechstenmal und wie immer in verbesserter Umarbeit, betritt dieses Buch den literarischen Markt, und wird sich auch diesmal wieder neue Freunde erwerben.

Sachverständige Kritiker haben die Vorzüge dieses durch pädagogisch wissenschaftlichen Werth, nationale Haltung und Bedeutsamkeit sich auszeichnende Buch anerkannt und dasselbe als ein classisches bezeichnet. Erst kürzlich hat ein bekannter Schriftsteller, L. Kellner, sich dahin ausgesprochen, daß Schacht's Lehrbuch wegen seiner außerordentlichen Reichhaltigkeit eine ganze Bibliothek ersetze, und rühmte dabei die Wichtigkeit seiner Methode. — Wie lobend A. v. Humboldt, Carl Ritter, und unter berühmten Pädagogen Blochman darüber geurtheilt haben, ist bekannt. Ein anderes hervorragendes Verdienst trägt dieses Buch in sich durch die Behandlung der historischen Abschnitte. Diese sind so dargestellt, daß sie die Aufmerksamkeit jedes gebildeten Deutschen auf sich lenken müssen, und gehören durch historische Wahrheit, scharfsinnige Beurtheilung der Thatsachen und geistvolle Betrachtung zu dem Besten, was die deutsche historische Literatur überhaupt aufzuweisen hat, und darum gebührt diesem Buch unbedingt ein Platz neben den Werken Schlossers, Dahlmanns &c. Was aber Schönheit der Sprache und des Styls anlangt, so übertrifft Schacht in seiner Darstellung, nach dem Urtheil Literaturkundiger, manchen hochberühmten Schriftsteller. Er darf deßhalb zu den besten Prosaisten gezählt werden.

Schenckel, J. Dr., deutsche Dichterhalle des neunzehnten Jahrhunderts. Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage, herausgegeben von Dr. F. C. Paldamus. 3 Bände in 12. 128 Bogen geheftet. In sehr eleganter Ausstattung und mit Titel in Farbendruck. fl. 7. oder Thlr. 4 1/4.

In diese Sammlung sind über **100 Dichter** aufgenommen, und sie repräsentirt gleichsam eine Bibliothek der classischen deutschen lyrischen Dichter von **Goethe (1749) bis 1839.** — Jedoch sind **die vorzüglichsten aus neuer und neuester Zeit hauptsächlich darin vertreten. Andere werthvolle Zugaben, als Einlei-**

Das

deutsche Theater der Gegenwart.

Ein

Beitrag zur Würdigung der Zustände

von

F. C. Paldamus.

Erster Band.



Mainz.
Verlag von C. G. Kunze.
1857.

Herrn Eduard Devrient,

Direktor des Großherzogl. Hoftheaters zu Karlsruhe, Ritter des Sächsischen Ernestinischen Hausordens,

dem

gründlichen Kenner und kunstsinnigen Förderer

des deutschen Schauspielwesens

in aufrichtiger Verehrung

gewidmet.

Hochzuverehrender Herr!

Als Sie mir vor Jahr und Tag die Erlaubniß ertheilten, Ihnen die nachfolgenden Blätter zuzueignen, glaubte ich nicht, daß der Ankündigung die anspruchslose Gabe so spät nachfolgen würde. Aber leider traten der Vollendung des schon im vorigen Jahre begonnenen Druckes so vielfache Hindernisse in den Weg, daß ich erst heute in der Lage bin, dem ersten Bändchen, welchem das zweite unmittelbar folgen soll, diesen kurzen Geleitsbrief mitzugeben.

Indeß, wenn mich meine Wahrnehmungen nicht trügen, die Gründe, welche in mir vor langer Zeit den Entschluß keimen und allmählich zur That reifen ließen, das deutsche Theater zum Gegenstand einer eingehenderen Besprechung zu machen, gelten heute noch wie damals, vielleicht noch in erhöhtem Grade. Die deutschen Theaterzustände bedürfen mehr denn je, daß man ihnen mit ordnender und fürsorglicher Hand nahe, aber freilich muß eine solche Ab- und Aufhülfe ausgehen von der Ueberzeugung an den Werth und die Bedeutung der Poesie und Kunst. Dazu ist es aber vor Allem erforderlich, daß man dieses Kunst-

gebiet, das sowohl von falscher Liebe gehätschelt, wie von unverdienter Geringschätzung preisgegeben wird, in einem ernsteren und strengeren Sinne betrachte, als das heute in der Regel der Fall ist. Diesem Bedürfniß — und von einem solchen glaube ich sprechen zu dürfen — sollen die nachfolgenden Blätter zu begegnen helfen. Sie haben die redliche Absicht, einem Institute, das von hohem Werthe sein kann, aber gegenwärtig eine mehr als zweifelhafte Stellung einnimmt, vielleicht auf dem Wege einer schweren Krisis, aber doch zu seinem Rechte zu verhelfen.

Erwarten Sie nicht dramaturgische Erörterungen, noch historische Entwicklungen, die ich Ihnen, hochzuverehrender Herr, nicht darzubieten wagen würde, sondern die wir von Ihnen gewärtigen dürfen, sondern den Versuch, unsre gegenwärtigen Zustände im Bühnenwesen vom Standpunkte der Kunst und Sittlichkeit, im Interesse unsres gesammten künstlerischen und socialen Lebens zu betrachten. Die Schwierigkeit der Aufgabe wird, fühlbare Mängel vielleicht entschuldigen, die Intentionen von denen ich bei meiner Arbeit ausging, werden Sie, der in Karlsruhe der deutschen Theaterkunst ein nachahmenswerthes Vorbild aufgebaut hat, gewiß als rein und lauter erkennen.

Dresden, im September 1856.

Der Verfasser.

Inhalt.

*) Aus Versehen ist im Text die Bezeichnung „Drittes“ wiederholt.

Einleitung.

Zu allen Zeiten mag man verschiedener, ja selbst entgegengesetzter Auffassung und Beurtheilung einzelner Erscheinungen und Zustände begegnet sein; eine solche Verschiedenheit der menschlichen Ansichten ist sogar berechtigt, förderlich und nothwendig, und es wäre ebenso thöricht wie vergeblich, eine widerspruchslose Uebereinstimmung herbeiführen zu wollen. Indeß jene Ungleichheit war nicht immer dieselbe, die Zersplitterung der Meinungen nicht zu allen Zeiten gleich groß, indem in einzelnen Gebieten und bis zu einem gewissen Grade ein Zusammenklang der Ansichten stattfand. Diese zusammentreffende Anschauungsweise der Zeitgenossen auf diesem oder jenem Gebiete ist es, was mit dem modernen Worte „Zeitbewußtsein" ausgedrückt wird, welche Bezeichnung um so beliebter ist, je weniger wir gerade das besitzen, was durch sie bezeichnet werden soll. Dieses Zeitbewußtsein war in verschiedenen

Zeitperioden an Stärke und Inhalt ungleich, und je schwächer, inhaltloser es war, desto zersplitterter war der geistige und sittliche Charakter der einzelnen Periode.

Wenn sich von der Zerflossenheit der Ansichten mit Recht auf den Charakter der Zeit schließen läßt, so hat die jetzige keinen Anspruch darauf, sich eines starken einheitlichen Charakters zu rühmen. Denn die Verschiedenheit der Anschauungen hat einen solchen Höhepunkt erreicht, daß sie sich kaum noch steigern kann. So möchte der bekannte Ausspruch des Philosophen Leibnitz, daß nicht zwei Blätter sich völlig gleich seien, heut zu Tage mit Fug und Recht auf die Menschen angewendet werden können, da kaum zwei Menschen sich begegnen werden, die nicht in wichtigen Angelegenheiten, ja selbst in solchen, wo eine Uebereinstimmung der Ansichten ersprießlich und sogar nothwendig ist, von einander abweichen. Denn von einem Ausgleichen der Differenzen auf weniger wichtigen Gebieten kann nimmermehr die Rede sein, weil das der Natur alles Lebens widerspricht; wohl aber soll in gewissen grundsätzlichen Anschauungen ein Consensus der Einzelnen angestrebt werden. In unserer Zeit aber mögen wir uns umsehen, wo wir wollen, in dem religiösen, politischen oder socialen Leben, eine Verschiedenheit und Zersplitterung der Ansichten tritt uns entgegen, welche uns das moderne Zeitbewußtsein als ein völlig dissolutes, zerflossenes bezeich-

net. Mitten in diesem Chaos von Anschauungen aber wuchert, dem Unkraut gleich, das, selbst nutzlos, das neben ihm aufwachsende Bessere zu erdrücken droht, die Ansichtslosigkeit empor, der beklagenswerthe moderne Indifferentismus.

Zur Erklärung dieses Zustandes dient besonders eine Bemerkung: die, daß durch die letzten Decennien, und in seinen Anfängen noch viel weiter zurückgreifend, ein negativer Zug ging. In allen einzelnen Lebenssphären äußerte er eine auflösende Kraft, die freilich nur allmählich, nicht stürmisch wirkte, und darum weniger Beachtung und Widerstand fand. Zwar waren die Grundpfeiler unserer irdischen Existenz, Staat, Kirche und Familie, nicht zu beseitigen, und einem unverhüllten Angriffe würde heftiger Widerstand entgegengesetzt worden sein: aber man löste von innen heraus, man suchte den Inhalt zu schwächen. Mit dieser negativen Methode Hand in Hand ging das Streben, das Subjektive zu unbeschränkter Herrschaft zu bringen, ein durchaus egoistischer Zug, und darum in seinem Kerne, wie aller Egoismus, nicht weniger negativ. So, indem man überall theils das Positive negierte, theils das Subjektiv-individuell-willkürliche in den Vordergrund drängte, entstand jene alles Maß überschreitende und aller positiven Anhaltspunkte entbehrende Ungleichheit der Anschauungsweise.

Dieser Zustand konnte keine Dauerhaftigkeit besitzen: denn die Negation wird nun und nimmer Bestandfähigkeit erwerben. Die Reaktion konnte nicht ausbleiben und blieb nicht aus: das zurückgedrängte Positive, welches nur momentan zurückgewichen war, erhob sich von Neuem und machte sein gutes Recht geltend. Aber freilich, sowie die Auflösung nur allmählich fortgeschritten war, konnte und kann die Reconstruction nur langsam bewirkt werden. Ueberhaupt war das Positive niemals ganz vom Schauplatze abgetreten, sondern namentlich in einzelnen Gebieten, wie z. B. auf dem religiösen und politischen, fortwährend, wenn auch mit mehr Eifer als Erfolg, thätig geblieben. Aber daß der Widerstand auf dem einzelnen Felde, selbst wenn er innerhalb desselben siegreich war, seine Wirkung nicht über die engen Grenzen hinaus in das große Ganze des Lebens zu tragen vermochte, das war die Folge davon, daß die Auflösung mit besonderem Eifer und nicht erfolglos sich bemüht hatte, die Einheit des Lebens zu lösen und die einzelnen Aeußerungen desselben zu emancipiren.

Obschon sich nun in jüngster Zeit ein entschiedenes Bedürfniß nach einer Rückkehr zum Positiven und Festen kundgegeben hat, ein Bedürfniß, welches der innersten Natur des Menschen entsprungen, die herrlichsten Früchte bringen wird, sofern ihm die richtige Leitung und Unter-

stützung zu Theil wird, so ist doch die Zerfahrenheit der Anschauungen, der Mangel an nothwendiger Uebereinstimmung noch keineswegs gewichen. Das haben wir besonders der eben erwähnten Auflösung des Lebens und der selbständigen Ausbildung seiner einzelnen Bestandtheile und Aeußerungen zu verdanken, vermöge deren selbst da, wo der Rückschlag bereits eingetreten ist, das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit der Theile mangelt oder wenigstens getrübt ist. Durch diese willkürliche und unberechtigte Sonderung ist es gekommen, daß die politische Reaktion häufig ohne die Umkehr zum religiösen Positivismus auftritt, namentlich aber das sociale Leben, welches dem auflösenden Princip nicht den geringsten Widerstand entgegenzusetzen vermochte, nachdem es seine religiöse Stütze durch die Emancipierung eingebüßt hatte, noch wenig Neigung zeigt, an dem Umschwunge Theil zu nehmen. In Wahrheit aber sind diese drei Hauptgebiete des Lebens nicht von einander zu trennen, sondern bilden eine geschlossene, sich gegenseitig durchdringende Einheit.

Aus diesen Andeutungen ergiebt sich, worauf es jetzt vorzugsweise ankommt. Die Aufgabe ist keine andere als die Wiedervereinigung des willkürlich und zum Nachtheile des Ganzen Gesonderten, die Wiederherstellung des Organismus. So einfach dieß aber klingt, so schwierig ist es, und wird immer nur angestrebt werden können, schon

darum, weil die Aufgabe die gemeinsame Theilnahme Aller in Anspruch nimmt. Dennoch wird kein Wohlgesinnter deßhalb, weil die Lösung nur bis zu einem gewissen Grade gelingen kann, sich der Mitarbeit entziehen wollen: es fragt sich nur, auf welche Weise dieselbe möglich und räthlich ist. Doch ist auch hier die Antwort unschwer zu finden. Denn jedenfalls bedarf es vor Allem einer gründlichen Kenntniß der gegenwärtigen Zustände, im Großen und Kleinen, im religiösen, politischen, socialen Leben, in der Wissenschaft wie in der Kunst: wir müssen vor allen Dingen wissen, was wir haben. Diese Erkenntniß muß dann eine Prüfung nach sich ziehen, indem wir zu untersuchen haben, wie sich dieser unser Besitz zu der positiven Grundlage, an der wir festhalten, verhält. Wo wir finden, daß das Vorhandene im Widerspruche mit dieser Basis unserer Anschauung steht, ist weiter zu erwägen, ob dieser Conflict aus dem Wesen des betreffenden Einzelgebietes oder aus seiner zufälligen Erscheinung hervorgeht. Im letzteren Falle ist es unsere Aufgabe, auf eine Wiederherstellung des Einklanges hinzuarbeiten, im ersteren aber bleibt uns Nichts übrig, als auf Beseitigung zu dringen. Denn was sich vermöge seiner Natur im Gegensatze zu den als nothwendig erkannten Grundprincipien befindet, kann nur als ein unorganischer Eindringling, als

ein Auswuchs betrachtet werden: da ist die Negation, und zwar in aller Strenge, an ihrem Platze.

Eine solche Betrachtung der Gegenwart ist in hohem Grade schwierig und in ihrem ganzen Umfange schwerlich von einem Einzelnen zu lösen. Darum möge Jeder das ihm durch Beruf oder Neigung nahe gelegte Gebiet mit Ernst und Sorgfalt durchforschen und Nichts für zu geringfügig und unbedeutend halten. Denn in der That ist im Leben Nichts klein und ohne Belang, wenn man nur die richtigen Gesichtspunkte hinzubringt. Ein solches energisches von allen Seiten her unternommenes Zusammenwirken wird die ersprießlichsten Folgen haben: wir werden dadurch ein Totalbild von dem, was wir jetzt besitzen, bekommen, und dieses Gesammtbild wird, weil es aus der Erkenntniß des Einzelnen zusammengewachsen ist, deutlich lehren, was im Organismus lebens- und dauerkräftig, was nur eingedrungen und darum unberechtigt, was beizubehalten, was umzugestalten, was zu beseitigen sei. Dabei ist aber eine Voraussetzung unerläßlich: daß diese Betrachtung überall von denselben Grundprincipien ausgehe; je leichter und einfacher aber diese zu finden sind, um so sicherer werden wir zu einer Uebereinstimmung der Resultate gelangen.

Für diese Betrachtung der Zeitverhältnisse und Zeiterscheinungen aber kann es nur ein einziges wahrhaft gül-

tiges Grundprincip geben: es ist das christlich-conservative, oder kürzer gesagt, das christliche, da ein Conservatismus, der nicht auf der Grundlage des positiven Christenthums ruht, ein inhaltloser, unwirksamer ist. Das Christenthum, und zwar nicht das subjektiv construirte, sondern das positiv gegebene, muß die Basis alles Menschlichen sein, und zwar die lebendige, wirkungsvolle Basis. Wollen wir ernstlich, daß das Wort „christlich" zu einer Verwirklichung auf Erden gelange, so müssen wir überall prüfen, ob das einzelne Gebiet oder die einzelne Erscheinung sich im Einklange damit befinde: Feindschaft dawider aber ist niemals und nirgends zu dulden. Auf diese Weise wird nicht nur auf eine Läuterung der Zustände, sondern auch auf eine harmonische Vereinigung der Glieder zu einem Ganzen durch das Band des Christlichen hingearbeitet werden. Das wird zu einem christlichen Zeitbewußtsein führen können, dem es an der nothwendigen Uebereinstimmung und Consequenz nicht fehlt, da wo Beides nöthig ist. Das Ziel liegt fern, wie alles Hohe; aber wer möchte es aus dem Auge verlieren?

Gleichwohl stoßen Versuche, von dieser Basis aus einzelne Zustände oder Erscheinungen zu betrachten, bei Vielen auf gar harten Widerstand. Was soll doch, so heißt es, diese sich überall eindrängende Bezeichnung „christlich"? Braucht uns denn gesagt zu werden, daß wir Christen sind

und christlich wandeln sollen? Wird nicht vielmehr die heilige Religion herabgewürdigt, wenn man dieses höchste aller Beiwörter an alles Irdische anhängt? Ist das nicht schale inhaltslose Redensart? Nicht bloße Demonstration? — Dergleichen Reden kann man alle Tage hören, und man darf nicht gleichgültig an ihnen vorübergehen. Denn allerdings rechtfertigt sich wohl öfter Mißtrauen gegen das Verfahren, welches das inhaltreiche Wort „christlich" zu einem Schlagworte herabwürdigt, und bisweilen ist nicht viel mehr als Demonstration vorhanden. Aber es darf nicht übersehen werden, daß dieses Betonen des Christlichen in allen Gebieten, selbst da, wo eine Beziehung nicht auf der Oberfläche liegt, aus einem sehr richtigen Gefühle entspringt. Dieses sagt uns, daß unserm Leben eben dieses Bewußtsein, daß das christliche Element nicht auf ein begrenztes Gebiet zu verweisen sei, sondern das ganze Leben durchdringen müsse, verloren gegangen ist. Die Religion ist leider isolirt worden und muß ihr Anrecht auf das ganze Leben wieder zur Geltung bringen; wir aber müssen dieses Streben, so viel an uns ist, zu unterstützen suchen. Jetzt bedarf das, was ganz selbstverständlich sein sollte, der besonderen Bezeichnung; stünde es anders, so würde ganz von selbst z. B: Erziehung nichts Anderes als christliche Erziehung heißen. Darum gehen diejenigen, welche in solchen Ausdrücken diese allgemeine Stellung des Religiösen

wieder zum Bewußtsein bringen wollen, von durchaus richtigem Standpunkte aus. Wenn aber hie und da das Wort zur Formel wird und, selbst leblos, nicht beleben kann, so mag man das immerhin bedauern und tadeln, aber nicht wegen solcher einzelnen unzureichenden Erscheinungen von dem Bestreben im Ganzen ungleich denken. — Auch will dieses Wort nicht mißverstanden sein. Können doch Manche sich z. B. unter einer christlichen Familie keine andere denken, als eine, die den ganzen Tag oder einen guten Theil desselben sich mit religiöser Uebung beschäftigt, in Bibelsprüchen redet und allen Lebensfreuden entsagt. So fürchten sich nicht Wenige vor der christlichen Schule, weil sie denken, man wolle nun den religiösen Stoff in alle Unterrichtsstunden hineinzwängen. Aehnlich hat im Gebiete des Dramas, worauf wir später noch einzugehen haben werden, sich neuerdings der Irrthum breit gemacht, daß das „christliche Drama" eines unmittelbar religiösen Stoffes bedürfe. Ganz im Gegentheile gehört es zum Wesen einer christlichen Familie, daß sie ihrer bürgerlichen und häuslichen Pflicht recht tüchtig obliege, und es ziemt sich ihr gar wohl, daß sie sich erlaubter Freude hingebe. Ebenso soll eine christliche Schule ihre Schüler in irdischen Dingen wohl unterrichten, und ein historisches Drama, das sich um weltliche Händel bewegt, kann gar wohl ein christliches sein. Dieser unmittelbar stoffliche

Sinn liegt also nicht in jener Bezeichnung, die vielmehr nur ausdrücken will, daß sich in allem Menschlichen das Christenthum als wirkendes Princip offenbaren soll. Dazu gehört aber, daß man weiß, was christlich ist und was nicht, und daß man ferner sich um den Zustand der Dinge auf Erden bekümmere.

Indem wir nun einen kleinen Beitrag zu der rechten Würdigung unserer gegenwärtigen Zustände liefern wollen, wenden wir uns nicht auf das religiöse oder politische Gebiet, sondern begeben uns in das Reich der Poesie und Kunst. Und zwar ist es dasjenige, welches zugleich in der engsten Beziehung zu unserem socialen Leben steht, das Gebiet des Theaters, welches wir in nähere Betrachtung ziehen wollen: das deutsche Theater der Gegenwart, so würde unsere Aufgabe lauten. Ueber dieses Thema und unsere Stellung zu demselben mögen noch einige Vorbemerkungen gestattet sein.

Denn freilich wird Mancher von vorn herein den Kopf schütteln und meinen, das bisher Entwickelte lasse sich nicht auf das Theater anwenden, man fange groß an und werde klein enden. Dieser Einwand läßt sich allerdings in der Einleitung nicht wohl beseitigen, aber doch ist Einzelnes im Voraus anzudeuten, damit jene Meinung entkräftet werde. Zunächst scheint es, als ob in diesem Mißtrauen selbst eine Rechtfertigung unseres Vorhabens liege:

denn was liegt ihr zu Grunde? Doch nichts Anderes, als das Gefühl, daß unser gegenwärtiges Theater eine Beziehung zu den höchsten Interessen der Menschheit nicht habe: solchem Gefühle mag wohl unser Versuch als ein gewaltsamer, gekünstelter erscheinen. Ja, man geht vielleicht so weit, anzunehmen, daß eine solche Beziehung überhaupt außerhalb des Wesens und der Bedeutung des Theaters liege: dann freilich muß unser Plan von Haus aus mißlich und unergiebig aussehen. Gerade diese Anschauung aber spricht offenbar zu unseren Gunsten, denn sie zeigt, daß das Theater in der allgemeinen Meinung entweder Etwas verloren hat, oder daß es der Erfüllung einer höheren Aufgabe überhaupt nicht gewachsen ist. Wir hätten dann nur nachzuweisen, welcher von diesen beiden Fällen auf das Theater Anwendung leidet. Die Antwort aber laute so oder so, jedenfalls ist die Aufgabe, dieselbe zu suchen, keine unwürdige. Denn entweder gelingt es uns dadurch, daß wir einen Abfall des Theaters von seinem ursprünglichen und nothwendigen Zusammenhange mit den höheren Interessen der Menschheit darthun, das Bewußtsein seiner wahren Bedeutung wieder herzustellen, und dadurch wären dann jene unserem Versuche mißgünstigen Ansichten genügend widerlegt; oder wir lernen einsehen, daß das Theater eines solchen Zusammenhanges gar nicht fähig ist. Dann aber sind wir erst recht befugt,

einer Sache auf den Grund zu gehen, welche so große Wirkung ausübt, einem öffentlichen Institute, das allabendlich Tausende versammelt und dem mehrere Tausende unserer deutschen Landsleute ganz und gar angehören. Wie gesagt, der oben angeführte Einwand, daß das Theater eines Anlaufes, wie wir ihn genommen, gar nicht werth sei, ist eher geeignet aufzumuntern, als zurückzuhalten. Denn er beweist nur, wie wenig man geneigt ist, die Dinge in ihrem Wesen und Zusammenhange zu erkennen, wie man vor einer consequenten Lebensbetrachtung scheu zurückweicht. Freilich müßte man die sehr bequeme und darum auch sehr beliebte Methode aufgeben, das, was man mit Entrüstung vorn zum Fenster hinauswirft, durch eine Hinterthüre wieder hereinzulassen.

Vielleicht aber bleiben doch diese das Theater in seiner Bedeutung Unterschätzenden in der Minderzahl: die Mehrzahl wird das Interesse unserer Aufgabe anzuerkennen geneigt sein. Denn wenn irgend eines unserer öffentlichen Institute sich allgemeiner Theilnahme erfreut, so ist es wohl das Theater: ein wirklicher abgesagter Theaterfeind ist eine äußerst seltene Erscheinung. Spielt doch in vieler Menschen Jugend- und Entwickelungsgeschichte das Theater eine mehr oder minder große Rolle! Für wen bleibt nicht der Abend, als er in seiner Jugend an der Hand des Vaters oder der Mutter zum ersten Male den Zuschauerraum

betrat, in dauernder Erinnerung stehen, während manche andere, an Inhalt reichere Stunden des Lebens dem Gedächtniß entweichen? Und verdankt nicht auch das reifere Alter, das mit tieferem Verständniß die Gaben der Poesie, der Schauspielkunst, der Musik und Gesangskunst im Theater entgegennimmt, demselben schöne nachhaltige Erinnerungen? Nicht Wenige sind es, Männer wie Frauen, deren liebste und beste Erholung das Theater bleibt, und in denen gerade ihm gegenüber, wenn sie auch dem Lebensabende schon zuschreiten, sich der Enthusiasmus der Jugend neu entzündet. Gedenken wir endlich der Stellung, welche das Theater im gesellschaftlichen Leben einnimmt, wie seine durch Talent ausgezeichneteren Mitglieder im Brennpunkte der allgemeinen Theilnahme stehen, wie Bühnenkünstler heut zu Tage Triumphzüge halten, gegen welche selbst die berühmtesten Notabilitäten anderer Berufskreise vernachlässigt scheinen, wie ferner das Theater mit Allem, was zu ihm gehört, einer der ergiebigsten Brunnen ist, aus dem tagtäglich das Gespräch vieler Tausende seine Nahrung schöpft: so werden wir doch wohl zugestehen müssen, daß das Theater eine Anstalt ist, die schon um dieser allgemeinen Theilnahme willen verdient, sorgfältig beachtet zu werden. Wir dürfen hier der Betrachtung seines Wesens und seiner Bedeutung nicht vorgreifen, aber sicher werden die, welche das Anrecht der Bühne auf eine tiefer eingehende Erör-

terung nicht anzuerkennen geneigt sind, nicht leugnen können, daß ein Institut, welches fast allabendlich für Jeden zugänglich ist, der das Eintrittsgeld zu erschwingen vermag, unter allen Umständen, es heiße nun Theater oder anderswie, sorgfältige Beachtung verlangt. Ist schon im Grunde Nichts gleichgültig, sondern Alles von einem bestimmten Werth, so kann noch viel weniger etwas so Oeffentliches gleichgültig sein, am allerwenigsten aber eine öffentliche Anstalt, die außer ihrer Zugänglichkeit für Jedermann, noch eine so bedeutende Anziehungskraft besitzt, wie dieß bei dem Theater der Fall ist.

Zu vielen inneren Gründen, welche uns bestimmt haben, ein Mal ausführlicher von dem deutschen Theater der Gegenwart zu reden, die aber erst im weiteren Verlaufe dieses Buches zur Erörterung kommen können, gesellt sich ein äußerer Grund hinzu, der von Tag zu Tag an Gewicht zunimmt, und der vielleicht selbst hartnäckigere Indifferentisten aufzurütteln vermag. Derselbe liegt in der Wahrnehmung, wie selbst in Städten, welche unzweifelhaft die Mittel besitzen, einem Theater eine anständige ehrenvolle Existenz zu sichern, die Bühnen pekuniären Bedrängnissen erlegen sind, und daß in anderen ihnen eine ähnliche Calamität bevorsteht, ja daß selbst Hoftheater an einigen Orten aufgehört haben zu existieren. Ein Theater nach dem andern geht zu Grunde, und manches der noch

bestehenden mag seinen Untergang nur mühsam verzögern. So scheint es, als sei das Bestehen der Bühnen überhaupt jetzt durch irgendwelche Verhältnisse in Frage gestellt, und schon dieß reicht hin, um auf diese Anstalten aufmerksamer zu werden, als man es bisher leider war, wenn es nicht am Ende gleichgültig sein soll, daß nicht nur ein Kunstgebiet zu Grunde geht, sondern auch eine große Anzahl von Menschen zu Noth und Elend verdammt werden.

Wenn nun Jemand, der nicht unmittelbar mit dem Theater in Berührung steht, es unternimmt, über dasselbe zu schreiben, und den Anwalt desselben zu machen, freilich in einer Weise der Vertheidigung, die in vielen Stücken zum Angriffe auf die gegenwärtige Erscheinung desselben wird, so trifft ihn leicht der Vorwurf, daß er Sachverständigeren dieses Geschäft mit Unrecht abgenommen habe. Dieser Vorwurf besteht in unseren Tagen nicht selten zu Recht, wo unbefugte Schriftstellerei sich über Alles hermacht, und liege der behandelte Gegenstand dem Autor auch noch so fern. Indessen vertrauen wir, daß solcher Tadel uns nicht treffen werde. Denn die Erkenntniß der Bestimmung des Theaters und der jetzt innerhalb desselben vorhandenen Zustände ist nicht an ein Material speciell technischer Kenntnisse gebunden, so wenig auch dem literarischen Dilettantismus dieses Gebiet als Tummelplatz ein=

zuräumen ist. Der Verfasser glaubt aber auch nicht ohne ausreichende Sachkenntniß an diese Aufgabe heranzutreten. Seit einer längeren Reihe von Jahren hat er, was ihm wissenschaftliche und Berufsthätigkeit an Muße übrig ließ, mit Neigung und Ausdauer dem Theater zugewendet und die Lage der Dinge nicht bloß aus weiter Entfernung kennen gelernt. So war schon vor längerer Zeit in ihm der Gedanke entstanden, dem zu der Sache gewonnenen Verhältnisse einen Ausdruck zu geben. Die Grundsätze und Anschauungen, welche ihn schon damals leiteten, sind durch die inzwischen vergangenen Jahre nur gefestigt und weiter ausgebildet worden; die Neigung für das Theater in seiner wahren Bedeutung und reinen Gestalt, die Ueberzeugung von dem reichen Inhalte seiner Aufgabe ist stehen geblieben. Aber die Zustände der gegenwärtigen Zeit und insbesondere die Stellung der Bühne in unseren Tagen haben diese Neigung und Ueberzeugung mit dem Glauben verbunden, daß es hier einer Reform bedürfe, einer Umgestaltung zu Gunsten der Sache und im Interesse der Zeit, und haben zugleich den Wunsch entstehen lassen, dazu ein Weniges beizutragen. Jede Neigung im Leben des Menschen aber, welche einem würdigen Objekte Zeit und Kraft zuwendete, hat wohlbegründeten Anspruch auf eine äußere Verwirklichung, auf einen äußeren Abschluß. So wurde denn eine sich darbietende mußereichere Zeit dazu verwendet,

früher schon Vorbereitetes und Zurückgelegtes neu aufnehmend auszuführen und abzuschließen. Dazu kam die Ueberzeugung, es sei nicht wohl gethan zu warten, bis vielleicht eine fähigere Kraft sich der Sache annehme, da sich die Dringlichkeit der Verhältnisse nicht verkennen ließ, und endlich noch die Besorgniß, es werde aus den unmittelbar betheiligten Kreisen heraus schwerlich etwas Ausreichendes geschehen. Dieß Letztere zum Theil wegen der herrschenden Zustände, zum Theil auch, weil hier wie anderwärts, Gesichtspunkte nöthig sind, welche innerhalb des betreffenden Gebietes nicht zu oft gefunden werden.

In diesem Sinne bieten wir also in dem Folgenden einen kleinen Beitrag zur richtigen Würdigung der gegenwärtigen Zustände, beseelt von dem Wunsche und Verlangen nach einer consequenten, einheitlichen Entwickelung derselben, nach einer lebendigen Verwirklichung der allgemein gültigen Principien, nach einer allmählichen Beseitigung der vorhandenen, übersehenen oder unterschätzten Widersprüche. Möge nur ein Theil der allgemeinen Theilnahme, deren sich das Theater erfreut, dieser Schrift zu Gute kommen: der Gewinn wird nicht ausbleiben. Denn finden die in diesen Blättern niedergelegten Resultate unserer Erörterungen Anklang und Eingang, so wird dieß dem Theater nur Vortheil bringen können; die Theilnahme des Publikums wird sich vergeistigen und veredeln, man

wird ernsthaft Hand anlegen, um dem Theater zu seinem Rechte zu verhelfen und es zugleich auf seine Pflicht zu verweisen.

Es gebührt endlich wohl der Einleitung, allen denen Dank zu sagen, welche im Sinne des Verfassers im Großen oder Kleinen an der Aufgabe schon vorgearbeitet haben. Dieser Dank gilt den Literarhistorikern, Dramaturgen, Kritikern und Publicisten, welche in ernstem Sinne und mit nachdrücklichem Worte über und für das Theater gesprochen haben. Eine Schrift, wie die unsrige, welche sich an das große Publikum der Theaterfreunde im besseren Sinne des Wortes wendet, vermag nicht zu vielen literarischen Apparat in sich aufzunehmen, sondern beschränkt sich denselben zu verarbeiten, nur hie und da den Einzelnen besonders erwähnend.

Erstes Kapitel.

Das Theater und seine Aufgabe.

Der eine Reise antretende Wanderer pflegt sich einen Plan zu entwerfen, der ihm als Grundlage und Anhaltpunkt dient, ohne die Freiheit der Bewegung zu hindern. Er zeichnet sich Richtung und Pfad vor, vertheilt im Voraus Bewegung und Aufenthalt und verzichtet gleichwohl nicht auf das angenehme Recht, hier zu beschleunigen, dort länger zu verweilen. Dem Reisenden sind wir zu vergleichen, da wir im Begriff stehen, eine Wanderung durch ein reichhaltiges Gebiet anzutreten, das nicht nur eine große, die Hauptverkehrsplätze des Lebens berührende Hauptstraße zeigt, sondern durch mannigfaltige, bald heitere bald düstere Seitenpfade zu allerlei Abschweifungen einladet. Die Leser, welche uns auf dieser Wanderschaft begleiten wollen, fragen darum mit Recht, welcher Weg eingeschlagen werden solle, und diesem Verlangen entsprechend, führen wir in kurzen Zügen ein Bild der be-

vorstehenden Wanderung vor. Jedenfalls haben wir zuerst uns über das Wesen und die Bedeutung des Theaters zu verständigen. Erst wenn wir hier eine bestimmte Anschauung gewonnen haben, können wir zu einer Betrachtung der vorhandenen Zustände fortschreiten, und endlich wird uns die Erkenntniß der Aufgabe des Theaters und seiner momentanen Lage auf die Wege hinführen, auf welchen eine Reorganisation der deutschen Bühne im wohlverstandenen Interesse derselben zu erreichen sein wird. Wenn demnach in dem ersten Abschnitte über die Aufgabe des Theaters das Nothwendige festgestellt ist, betrachten wir die Theater selbst, ihre äußere Gestaltung, ihr Verhältniß zur Literatur und Schauspielkunst, ihre Beziehung zu dem Staat, zur Religion, zur bürgerlichen Gesellschaft, zur Kritik, und werfen dann zum Schlusse einen Blick auf das, was wir für unser Theaterwesen von der Zukunft zu hoffen oder zu fürchten haben. An der Reichhaltigkeit des Stoffes, den wir weder zu erschöpfen vermögen noch erschöpfen wollen, werden nur diejenigen zweifeln, welche ohne alles Verhältniß zum Theater einerseits, und ohne ein lebendiges Interesse für die tieferen Bedürfnisse der Gegenwart andererseits sind. Vielleicht gelingt es auch, solchen auf der Oberfläche der Dinge Lebenden und mit dieser sich Begnügenden zu besserer Einsicht und damit zu wärmerer Theilnahme zu verhelfen: eine Hoffnung, die

allein schon den Muth verleiht, eine Aufgabe zu unternehmen, die eine unparteiische Würdigung vorliegender Zustände anbahnend, neben ihrer inneren Schwierigkeit auch auf die äußerliche stößt, daß sie schwerlich der Mißdeutung entgeht.

Ueber die Bedeutung und Aufgabe des Theaters zu einer richtigen Anschauung zu gelangen, erscheint auf den ersten Blick sehr leicht. Das ist es auch in der That, wenn wir uns mit einer dürren Erklärung oder gar mit einer unvollständigen Aufzählung einiger Gesichtspunkte begnügen wollen. Denn es wäre thöricht anzunehmen, daß wir hier etwas völlig Neues geben könnten. Das hieße voraussetzen, daß man überhaupt noch Nichts oder doch nur sehr Unbefriedigendes für eine Feststellung und Darlegung jener Aufgabe gethan habe. Im Gegentheile ist ausdrücklich anzuerkennen, daß die hervorragendsten Männer unserer Literatur sich mit Einsicht, Liebe und Ernst dem Theater zugewendet und über seine Bedeutung in trefflicher Weise sich ausgesprochen haben. Ueber Namen von solchem Klange, unter denen der Hochmeister deutscher Dichtung nicht fehlt, hinausreichen zu wollen, das würde dem sich an sie Anschließenden mit Recht als leere Anmaßung vorgeworfen werden. Auch die jetzige Zeit ist nicht arm an

solchen Männern, welche sich mit dem Theater in besserer und edlerer Weise beschäftigt haben. Selbst der ephemere Theil der Theaterliteratur, die Tageskritik, zeigt hie und da Bestrebungen, aus denen ein mehr oder minder volles und starkes Bewußtsein von der Bedeutung der Sache hervorleuchtet. So könnte es als ausreichend erscheinen, wenn es denn einmal unerläßlich für unsere Zwecke ist, solche allgemeine Erörterungen vorauszuschicken, auf jene Autoritäten zurückzuweisen oder mit kurzen Worten das zu wiederholen, was sie bereits auseinandergesetzt. Bei aller Anerkennung aber für das, was in diesem Bereiche geschehen ist und geschieht, können wir uns doch nicht so leicht mit diesen Vorfragen abfinden. Denn wenn es wirklich genügte, daß wir mit kurzer Berüfung auf jenes Gegebene aufträten, dann möchte leicht die ganze Arbeit, die wir unternehmen, überflüssig sein. Dann würde eben der ganze Zustand der Dinge ein anderer sein, und zwar ein solcher, der voraussetzen ließe, daß jene Anschauungen sich im Bewußtsein der Zeitgenossen erhalten hätten. Wären sie in diesem noch lebendig, wozu dann auf besseres Verständniß, tiefere Auffassung, durchgreifende Reform hinzielende Schriften? Also wäre, fragt man wieder, die Erkenntniß von dem, was das Theater nach seiner eigentlichen Bedeutung sein soll, verloren gegangen? Darauf läßt sich mit Ja und mit Nein antworten.

Zunächst verneinend, indem kein Mensch behaupten wird, daß er allein im Besitze solcher Erkenntniß sei: von solchem Glauben sind wir weit entfernt. Vielmehr ist ausdrücklich anzuerkennen, daß es wohl noch Männer genug giebt, die in den Strudel der modernen Theaterwirthschaft nicht hineingerissen sind, und die ein klares Bild von dem in sich tragen, was sie von dem Theater zu fordern haben. Und nicht bloß in den Reihen derer, welche dem Theater selbst angehören oder ihm unmittelbar nahe stehen, haben wir diese zu suchen, sondern auch unter denen, welche sich nur Freunde des Theaters nennen dürfen. Ja, es ist vielleicht sogar zu behaupten, daß in den der Bühne ferneren Kreisen sich ein helleres Bewußtsein von der Aufgabe des Theaters erhalten hat. Und wohl dem, daß es so ist: denn wäre es nicht so, dann möchte unser Unternehmen erst recht ein völlig erfolgloses und verfehltes sein, weil das wohlmeinende Wort der Unterstützung durch verwandten Sinn entrathen müßte.

Aber wir haben auch auf der andern Seite jene Frage zu bejahen. Jene Anschauung von dem, was das Theater ist, soll und kann, ist in der That bei der großen Mehrzahl verloren gegangen. Sie spricht noch aus einzelnen Besseres wollenden Kritikern und lebt im Herzen Einzelner fort: im Großen und Ganzen ist sie, wenn nicht verschwunden, doch jedenfalls unlebendig geworden. Freilich müssen

wir den Beweis für diese Behauptung hier noch schuldig bleiben, weil sonst Erörterungen, welche einer späteren Stelle gebühren, voraus hinweggenommen, oder störende Wiederholungen veranlaßt würden. Darum aber ist es nothwendig, gründlicher und sorgfältiger auf dieses allgemeine Kapitel einzugehen, und es reicht nicht aus, früher von Anderen Erörtertes zu wiederholen. Nur dadurch, daß wir ohne alle Voraussetzungen Jeden den Weg führen, der die verlorene Erkenntniß ihm wieder giebt, ist ein leidlicher Erfolg zu erzielen. Bei der Berufung auf Autoritäten stößt man nur gar zu leicht auf Widerspruch, da heut zu Tage Jeder sich selbst Autorität sein will, und nun gar in Dingen, welche in einem solchen Grade Gemeingut und Tummelplatz geworden sind, wie dieß bei dem Theater der Fall ist. Dazu kommt, daß wir ein ziemliches Stück zurückgehen müßten, wollten wir eine einigermaßen umfassende Ansicht eines Vorgängers zum Ausgangspunkte machen. Das aber brächte den Uebelstand mit sich, daß sowohl der weiteren Entwickelung des Theaters nicht genügende Rücksicht widerführe, als auch der ganzen Lage der Gegenwart überhaupt. Bildet aber der Wunsch, einen Beitrag zur Kenntniß und Würdigung der Gegenwart zu liefern, den Kern unseres Unternehmens, so thun wir jedenfalls am besten, voraussetzungslos uns in die Sache hineinzustellen und aus den Dingen heraus

die Resultate zu entwickeln, nicht schon Fertiges vorzulegen. Freilich ist die Wahrheit ewig dieselbe, und das Wesen des Theaters ist immer dasselbe, aber schon diese Erkenntniß, daß dem so ist, macht Voraussetzungen, zu denen wir nicht berechtigt sind. Ueberdieß aber verändert sich das Bedürfniß der einzelnen Zeitperiode, indem das Wahre nicht immer gleich nachdrücklich und nicht immer dieselbe Seite der Wahrheit besonders zu betonen ist.

Zu allen diesen Gründen kommt noch hinzu, daß gerade für die Betrachtung des Theaters gewisse und zwar sehr nothwendige Gesichtspunkte bisher mehr als billig zurückgeblieben, oder wo sie geltend gemacht wurden, nicht auf die rechte Weise herbeigezogen worden sind. Woher das gekommen ist, haben wir bereits in dem einleitenden Abschnitte zu erörtern Gelegenheit gehabt. Die oben dargelegte Ueberzeugung, daß wir in unsern gegenwärtigen Zuständen, so viel auch für ihre Läuterung und Consolidierung gethan wird, doch nicht eher zu wahrhaft befriedigenden Verhältnissen gelangen werden, als bis wir der Isolirung entsagen, welche in willkürlicher Anschauungsweise die einzelnen Lebensgebiete von einander getrennt, bis wir das Bewußtsein der Einheit des Lebens und der nothwendigen Uebereinstimmung seiner einzelnen Aeußerungen in Bezug auf Basis und Principien gewinnen — diese Ueberzeugung bringt allerdings eine Aen=

derung oder Vervollständigung der Gesichtspunkte mit sich, die dem Theater gegenüber, wenn nicht geradezu neu, doch wenigstens zur Zeit noch seltner ist. In dieser Beziehung werden wir über viele Vorgänger hinausreichen müssen, was nicht unser Verdienst, sondern das der mit vollem Fug und Recht durch unsere Zeit gehenden Stimmung ist; für unsern Versuch bleibt das geringere Verdienst der Anwendung auf das einzelne Gebiet übrig. Theils also deßhalb, weil die Mehrzahl der Leser jetzt neu und allmählich gewinnen muß, was sie eigentlich mit an das Buch heranbringen müßte, theils um jener durch die Lage der Dinge und das Bedürfniß der Zeit gebotenen Gesichtspunkte willen, ziehen wir den selbständigen langsameren Weg vor, wenn wir auch Gefahr laufen, hie und da hinter dem tüchtigeren Vorgänger zurückzubleiben.

Das Theater ist die Verkörperung der dramatischen Dichtung, das wird von keiner Seite bezweifelt werden. Wir schließen dabei den Kreis des Dramas nicht eng, sondern nehmen die neuere Mischungsgattung der Oper, in welcher sich dramatische Dichtung und Musik verbinden, in denselben auf. Die Erzeugnisse der dramatischen Dichtkunst und der Musik, insoweit diese sich mit jener vereinigt hat, dem Publikum vorzuführen, ist das Bestreben unseres Theaters; in dieser Weise hat sich der Begriff historisch entwickelt. Wollte man also auf die ursprüngliche Bedeu-

tung des Wortes Theater (Schauplatz) zurückgehen, wozu in unserer Zeit wohl Veranlassung gegeben wäre, so würde man sehr unhistorisch verfahren. Auch würde das Theater selbst gegen solche Erweiterung, wenn man sie offen beanspruchen wollte, heftig protestieren, obwohl es eben so offen dazu auffordert, sie, und wär's auch nur ironisch, zu versuchen. So erscheint das Theater als ein Ausfluß und gewissermaßen ergänzendes Beiwerk der Dichtkunst und der Musik, und schon in diesem Verhältnisse liegt deutlich ausgesprochen, daß es das Recht hat, eine Kunstanstalt zu sein, damit aber auch die Pflicht, eine solche zu bleiben. Es müßte denn die Dichtkunst selbst aus dem Bunde der Künste scheiden und von ihren Höhen herabsteigen wollen, sie müßte aufhören, Dichtkunst zu sein und zu einer *τέχνη βάναυσος* (Handwerk) werden: so lange dieß nicht der Fall ist, wird ein Institut, welches nichts Anderes bietet, als die Verkörperung der dichterischen oder musikalischen Kunstwerke, Anspruch auf künstlerische Bedeutung haben.

Aber neben dieser aus dem, was den Inhalt des Theaters bildet, abgeleiteten künstlerischen Stellung desselben liegt auch ein andres gleiche Forderung stellendes Moment in dem natürlichen Wesen des Theaters. Denn es bringt die Werke der Kunst nicht bloß zur Verwirklichung, sondern es bedient sich dazu künstlerischer Mittel. Die Ausbildung dieser Mittel der Darstellung hat eine

eigne Kunst hervorgerufen, welche wir mit dem Namen Schauspielkunst bezeichnen, und in gleicher Weise hat sich der Gesang zu einer Gesangskunst, die bestimmt von Gesangsfertigkeit zu unterscheiden ist, erhoben. Auf diese Weise gewinnt der künstlerische Inhalt des Theaters sehr bedeutend; denn nicht nur, daß sich dasselbe das Objekt seiner Darstellungen von Dichtkunst und Musik entlehnt, und geradezu als integrierender Theil des dramatischen Gebietes dieser Künste erscheint, hat es seine darstellenden Mittel zu einer Vervollkommnung herangeführt, daß diese sich selbst als Kunst festgestellt haben. Dazu kommt noch, daß das Theater nicht bloß von der Dichtkunst ausgeht, sich selbst zur vollständigen Kunst erhoben hat, sondern daß es auch noch die übrigen Künste helfend in sein Bereich zieht: denn Malerei, Skulptur und Tanzkunst leihen ihm willig ihre Mittel und sind ihm geradezu unentbehrlich. So ist der Inhalt des Theaters und der Weg, auf den er zur Verwirklichung gelangt, ein durchaus der Kunst entnommener und angehöriger, und daher die nothwendig erste und unaufgebbare Voraussetzung für jede Theaterbetrachtung, daß es eine wahre und echte Kunstanstalt sein soll.

Damit wäre viel und eigentlich schon genug gesagt, wenn wir annehmen dürften, man sei über die Bedeutung jener Bezeichnung allgemein im Klaren. Abgestritten

wird freilich von nur sehr Wenigen werden, daß das Theater ein Kunstinstitut sei. Aber was es heißen wolle, ein Kunstinstitut zu sein, darüber wird schwerlich dieselbe Uebereinstimmung herrschen. Viele haben vielleicht kaum je daran gedacht, was diese in unsern Tagen beliebte Bezeichnung „Kunst, Künstler, Kunstanstalt" für Ansprüche an die Personen oder Dinge mache, denen man sie beilegt. Denn jetzt geberdet sich ja jedes Handwerk beinahe als Kunst, und es wird nach und nach zur Kunst, einen Nichtkünstler zu finden. Wie würden darum noch so gut wie Nichts gesagt haben, wollten wir uns bei jener Erklärung, so unschwer sie aus dem oberflächlichen Anblicke des Theaterwesens hervorging, beruhigen; es bedarf eines weiteren Eingehens.

Die Aufgabe aller Kunst ist die Darstellung des Schönen: diese einfache Erklärung weist uns auf die beiden Hauptmomente hin, auf das formale und neutrale Wesen der Kunst. Denn es handelt sich um einen zur Erscheinung zu bringenden Inhalt und um die Form, in welcher dieser Inhalt dargestellt wird. Es ist hierauf hinzuweisen, damit man nicht bei dem einen der beiden Faktoren stehen bleibe und den andern übersehe, was namentlich leicht darin geschieht, daß man über der Form den Inhalt vergißt. Vielmehr ist Beides gleich berechtigt und nur in seiner Verbindung so wirksam, daß der Begriff wirklich

erfüllt wird. Ferner ist daran festzuhalten, daß das Schöne nur insofern Gegenstand der Kunst werden kann, als es durch den menschlichen Geist hindurchgegangen, d. h. von ihm aufgenommen und als selbständiges Werk neu geboren ist. Diese Bemerkung ist darum nothwendig, damit das Verhältniß der Kunst als einer Thätigkeit des menschlichen Geistes nicht verkannt werde; denn nur diese Modifikation des Begriffes setzt uns in den Stand, die unmittelbare Nachahmung des Natürlichen ohne jenen geistig reproducierenden Umweg durch den Geist des Künstlers aus dem Reiche der Kunst zu verbannen. Mit dieser Bestimmung ist dem ursprünglichen Sinne des Wortes „Kunst" Genüge geleistet, welches bekanntlich von können herstammet und daher auf eine schaffende Thätigkeit hinweist; die Kunst ist recht eigentlich die ποίησις d. h. die schöpferische Thätigkeit des menschlichen Genius. Weiter aber ist, obgleich das bereits Gesagte es schon in sich enthält, ausdrücklich und nachdrücklich an den idealen Charakter der Kunst zu erinnern. Ideal ist dieselbe nicht bloß vermöge jenes geistigen Productionsprocesses im Menschen, der nothwendigerweise allen realen Inhalt idealisiert, sondern auch durch den Sinn, in dem sie überhaupt ausgeübt wird. Die echt und rein künstlerische Thätigkeit hat ihren Zweck in sich, und ihr Ziel ist eben die Befriedigung des schöpferischen Dranges, die

Sehnsucht nach der Offenbarung des Schönen in der Erscheinung. Diese Sehnsucht erfüllt sich in dem Schaffen des Künstlers, in der Herstellung der Harmonie zwischen dem Inhalte und der Form. Daher ist eine praktische Beziehung der Kunst, eine Bezugnahme auf materielle Zwecke nur als sekundär, d. h. durch die irdischen Verhältnisse herbeigeführt, nicht als im Wesen der Kunst liegend, zu denken. So unterscheidet sich denn die Kunst von dem Handwerke keineswegs bloß durch die höhere Qualität ihrer Objekte, sondern wesentlich auch durch den dem Künstler nothwendigerweise inwohnenden idealen Sinn; es kann die Kunst durch das Aufgeben dieser subjectiven Idealität zum Handwerk herabgedrückt und andrerseits das Handwerk durch einen idealen Sinn über sich hinaus, bis an die Grenzen der Kunst erhoben werden. Eine wahre Blüthe der Kunst ist also ohne das Herrschen eines Idealismus gar nicht wohl zu denken, und materialistische Richtungen führen stets ein Sinken der künstlerischen Leistungen herbei. Wir werden vielfach Gelegenheit haben auf diese Vorbemerkungen zurückzukommen.

Es schließt sich aber noch eine Bemerkung an, welche von der höchsten Wichtigkeit ist. Wiewohl nemlich das Schöne ausschließlich Objekt der künstlerischen Produktion und Gestaltung ist, darf doch der Begriff des Schönen nicht in einseitiger Abgeschlossenheit gedacht werden. Warum

wir uns auf eine weitläufige Erörterung des Begriffes „schön" nicht eingelassen haben, leuchtet wohl Jedem ein. Es ist dieß bekanntlich einer der schwierigsten philosophischen Begriffe, dessen Erläuterung hier Voraussetzungen machen würde, von denen wir nicht ausgehen können, und einen Excurs herbeiführen würde, der mehr Raum hinwegnehmen als Gewinn hinzubringen dürfte. Denn darüber, daß die Kunst sich mit der Darstellung des Schönen zu beschäftigen hat, ist man durchaus einig. Dagegen ist ein anderes Moment in den Lehrbüchern der Aesthetik stets gebührend hervorgehoben, in dem allgemeinen Bewußtsein leider sehr zurückgetreten. Wenn wir oben sagten, es komme nicht blos auf die Form der Erscheinung, sondern auch auf den Inhalt an, so haben wir eigentlich jenes Moment schon angedeutet; wir verlangen damit einen idealen Kern. Ziehen wir nun irgend eine der geläufigeren Definitionen des Schönen herbei, etwa die, daß das Schöne die Erscheinung des Wahren in der Form sei, so tritt uns diese ideale Basis deutlich entgegen. Das Wahre ist also dem Schönen eng verwandt. Ist der Begriff des Wahren aber die intellectuelle Spitze der Begriffe, so ist der des Schönen die formale Höhe derselben. Die Vereinigung des Schönen und Wahren aber bildet nach den Lehren der Philosophen das Gute, so daß das Wahre, Schöne und Gute als eine in ihrem Kerne und in ihrer

Höhe verbundene Trias von Begriffen erscheint. Auf dieses Verhältniß muß auch da aufmerksam gemacht werden, wo es sich nicht um philosophische Behandlung der Begriffe handelt, weil sich die wichtigsten Consequenzen daraus ergeben. Denn es wird dadurch der zersplitternden Betrachtungsweise vorgebeugt, welche das Schöne emancipierend von dem Wahren und Guten trennt, und wiederum diese von jenem ablöst. Für uns ergiebt sich aus dieser Verwandtschaft der Grundbegriffe, die sich in der Höhe bis zur Identität steigert, zweierlei: einmal der Anspruch an die ideale Wahrheit des Kunstwerks, und zuweilen die Forderung der sittlichen Basis desselben.

Aber es ist auch hiermit noch nicht gethan; denn Alles, was wir bisher über das Wesen der Kunst im Allgemeinen bemerkten, bleibt unvollständig, wenn wir nicht eine Anforderung hinzüfügen, welche freilich nicht innerhalb dessen liegt, was gewöhnlich als Philosophie im Ganzen oder Aesthetik im Einzelnen auftritt. Es ist dieß die nothwendige Beziehung alles Idealen und Realen zu dem Christenthume. Dieses ist die große unvergängliche Grundlage unseres ganzen innern und äußern Lebens und hat darum jedem einzelnen Gebiete, jeder besonderen Aeußerung gegenüber Anspruch auf eine maßgebende Stellung. Denn es ist gerade darin die Vollkommenheit der christlichen Religion, ihr Wesen als unmittelbare göttliche Offenbarung

zu suchen, daß sie zu allen Dingen in einer innigen Beziehung steht, daß sie Alles zu durchdringen eben so befähigt wie geneigt ist. Das Christenthum kann sich nicht darauf beschränken, ein in sich abgeschlossenes Religionssystem zu sein, sondern es erweist sich als die lebensvolle Basis aller Dinge und zugleich als das Endziel derselben. Darum haben wir überall die Beziehung zu demselben aufzusuchen, festzuhalten, herzustellen, auszubilden und weisen nur durch diese überall und immer lebendige Anerkennung seiner Bedeutung demselben seine richtige Stellung in unserem äußeren und inneren Leben an. Es erweist sich dieß nun freilich als eine unendliche, niemals völlig zu erfüllende Aufgabe, gleichwohl aber als eine solche, deren Lösung immer und von allen Seiten anzustreben ist. Nun ist man aber zwar zu allen Zeiten darüber einig gewesen, daß das Christenthum einen solchen durchdringenden Einfluß begehrt, aber man hat doch dem Christlichen die Spitze dadurch abgebrochen, daß man es mit dem Sittlichen ohne Weiteres identificierte. Jene Anforderung der Sittlichkeit aber ist, wie wir schon sahen, auch ohne die Hinzunahme des positiv Christlichen, aufzustellen, und darum ist christlich und sittlich lange noch nicht identisch. Vielmehr ist zwar Alles, was christlich ist, dadurch auch sittlich, aber es ist nicht das umgekehrte Verhältniß richtig. Denn das Christliche ist der höhere

Begriff, der den niederen in sich enthält, nicht aber schließt umgekehrt der niedere den höheren in sich ein. Man wird freilich einwenden, daß es keine andere Auffassung des Sittlichen nach unserer ganzen vom Christenthume ausgehenden Geschichte geben könne, als die vom Standpunkte des Christenthumes aus. Und das wäre dann wahr, wenn man allezeit auf dem Standpunkte eines positiven Christenthums gestanden hätte. Das aber war keineswegs der Fall und ist es noch heute nicht. Vielmehr hat man sich sehr weit von dieser Auffassung entfernt, was dadurch geschah, daß man den positiven Inhalt des geoffenbarten Christenthums mit subjectiver Willkür modelte oder gar aufgab. Das führte dazu, eine Sittlichkeit auszubilden, die obwohl natürlich ursprünglich vom Christenthum ausgehend, doch im Verlaufe der Zeit ihren Ursprung aus den Augen verlor und zu einer diesseitigen Moralität und Legalität wurde. Dieser Verfahrungsweise entgegen muß sich nun zunächst das Christliche wieder ausdrücklich über das Sittliche stellen und dessen absolute Unterordnung verlangen; in der Idee würden diese Begriffe freilich verschmelzen, in der Wirklichkeit werden sie es nicht, und darum ist jetzt erst der Unterschied zu betonen und nicht die Identität.

Das Verhältniß des Christenthumes zur Kunst aber ist ein doppeltes, ein unmittelbares und ein mittelbares. Im

ersten Falle macht es sich geradezu als Objekt, als Inhalt der künstlerischen Produktion geltend, wie etwa in der religiösen Dichtung, in der Malerei, welche biblische oder kirchliche Stoffe zum Gegenstande wählt u. s. w. Macht aber auch dieses besondere Gebiet mit größerer Berechtigung Anspruch auf den Beinamen des christlichen, so ist doch in einem weiteren Sinne alle Kunst nothwendigerweise eine christliche. Wir nannten dieß das mittelbare Verhältniß. Dieses beruht darin, daß das Christenthum als die Basis des gesammten Lebens der christlichen Völker, also auch des deutschen, in allen Lebensäußerungen enthalten sein muß, wenn nicht als Stoff, so doch als wirkendes Princip. Das heißt nichts Anderes, als daß kein Gebiet und keine Aeußerung des Lebens in einem Widerspruche mit dem Christenthume — wir meinen überall das positiv gegebene und nicht das willkürlich construierte — stehen darf. In diesem Sinne muß geradezu Alles christlich sein und diese Bezeichnung erstreben, nicht ablehnen; warum das letztere so häufig geschieht, haben wir oben erörtert. Aber freilich darf man, wenn man diesen Maßstab an die Dinge und Erscheinungen anlegen will, nicht oberflächlich verfahren, wie es heut zu Tage meist beliebt wird: man darf nicht den Ernst und nicht die Tiefe scheuen. Versteht man sich erst dazu, nach dem Kerne und Grunde hinzustreben, so wird die Aufgabe

weniger schwer und das Resultat wird Jedem von selbst entgegenkommen. Das Verhältniß der Kunst zum Christenthume ist also ein zwiefaches, ein unmittelbares und mittelbares, oder um nur anders auszudrücken, ein allgemeines und besonderes. Das unmittelbare oder besondere haben wir keineswegs überall zu fordern; vielmehr bleiben derartige Bestrebungen leicht ohne Erfolg und schaden wohl sogar, aber mit allem Ernst und Nachdruck ist an der allgemeinen mittelbaren Beziehung der Kunst zu dem Christenthume festzuhalten, vermöge deren dieselbe sich überall im Einklange mit demselben befindet und Alles, was im Widerspruche mit ihm steht, als auch mit ihr selbst im Widerspruch stehend zurückweist.

Die bisher entwickelte Bedeutung der Kunst ist überall da in Anwendung zu bringen, wo es sich um künstlerische Thätigkeit, um Kunstanstalten handelt: also auch bei dem Theater. Betrachten wir dasselbe als ein Kunstinstitut, so gelten die von uns aufgestellten Forderungen für dasselbe. Es darf seine ideale Natur nicht verläugnen, sondern muß sie treu und energisch bewahren, wenn es nicht der Kunst überhaupt sich entfremden will. Diese ideale Natur bewahrt es aber theils durch den festgehaltenen Zusammenhang mit den Künsten, deren Ausfluß und Träger es ist, mit der Dichtkunst und Musik, theils auch darin, daß es seine eigenen unmittelbaren ihm angehören=

den Mittel in künstlerischem Sinne und Maße anwendet. Denn niemals darf in irgend einer Kunst die Form sich über den Inhalt hinaussetzen und ebenso wenig darf der Inhalt der Gestaltung zum Schönen entrathen wollen. Ferner aber dürfen von keiner Kunstanstalt andere als sittliche Wirkungen ausgehen, und daher muß auch der ganze Charakter des Theaters ein sittlicher, der Einfluß desselben ein auf Erhöhung der Sittlichkeit hinzielender sein. Endlich aber ist der Begriff des Schönen und des Sittlichen nicht bloß in philosophischem Sinne zu fassen, sondern in seiner Beziehung zum Christlichen zu erhalten und nur als eine Consequenz desselben anzusehen. In dieser Weise bezeichnet sich das Theater als eine auf christlich-sittlichem Grunde ruhende, in diesem Sinne wirken sollende Kunstanstalt.

Jedenfalls stoßen wir bereits hier auf allerlei Widerspruch. Denn nun, nachdem es sich gezeigt, was unter dem Namen Kunstanstalt verstanden wurde, werden Viele die Bezeichnung aufgeben wollen. Eine Kunstanstalt in solchem ernsten Sinne, sagen sie, solle und könne das Theater nicht sein; da trage man wieder einmal Worterklärungen in das Leben hinein, denen dieses widerspreche. Man werde das Theater doch nicht zur Kirche, die Kunst zu einer christlichen Doctrin machen wollen; vielmehr sei die Kunst ein reiner heiterer Schmuck des Lebens, und

darum auch das Theater ein Haus der reinen edlen Freude, nicht finstern Ernstes. So könne man das Wort Kunstanstalt unmöglich auffassen wollen; in diesem Falle sei es besser, geradezu zu sagen, daß das Theater eine durch die Mittel der Kunst wirkende höhere nnd edlere Vergnügungsanstalt sei. Einer solchen aber sei auch das Christenthum, welches Freude am Leben nicht nur dulde, sondern sogar fordere, durchaus nicht entgegen. — In diese Worte haben wir ein ganzes Schock von Einwendungen, wie sie der gewöhnlichen Auffassungsweise entspringen, zusammengepackt. Dieselben wiegen aber keineswegs schwer.

Was zunächst den Einwand betrifft, hier sei aus dem Worte Kunst mehr abgeleitet, als das Leben vertrage, so ist zu erwidern, daß von vornherein alle philosophische Deduktion vermieden wurde, um solchen Einwänden vorzubeugen. Nur auf das Nothwendigste und Einfachste haben wir uns beschränkt, und in der Theorie würden gewiß Alle zustimmen. Leider aber kommt die Anwendung hinzu, und damit die böse Kluft, die zwischen Theorie und Praxis, Wissen und Leben sich überall findet. Diese ist es, welche aus dem gewiß nicht mit Unrecht angenommenen Einwurfe spricht. Wenn es aber wahr ist, daß das Leben d. h. der jetzige Zustand der Theater dem Gesagten widerspricht, so folgt daraus doch noch lange nicht, daß die

Forderung weil sie unerfüllt bleibt, unberechtigt ist. Ein solcher Schluß wäre grundfalsch und könnte unserm modernen Leben gegenüber, zu sehr bedenklichen Consequenzen führen.

Es ist nicht minder verkehrt, überall etwas Anderes hinter Forderungen suchen zu wollen, als sie wirklich enthalten: gleichwohl eine sehr beliebte Methode, welche wir in dem andern Einwande, man wolle am Ende gar das Theater zur Kirche machen, darstellten. Man geht ein gutes Stück über den Sinn der Forderung hinaus und glaubt dann mit ihren eigenen Waffen auf sie loszuschlagen, schießt aber in der That nur in die Luft. Denn kein vernünftiger Mensch kann gesonnen sein, in dem Sinne das Theater zu einer christlichen Anstalt machen zu wollen, daß es ihm unmittelbar angehöre, christliche Stoffe einzig und allein bearbeite und so zu einer Kirche werde, die durch die Mittel der Dicht- und Darstellungskunst wirke. Einer solchen Anforderung werden wir später noch ausdrücklich entgegenzutreten Gelegenheit finden. — Eben so gern geben wir zu, daß die Kunst der schönste Schmuck des Lebens sei, und haben auch durchaus Nichts dagegen, daß das Theater einer reinen und edlen Lebensfreude dienen solle. Aber wenn wir jene Auffassung verneinen, und diesen Ansichten nicht geradezu entgegen sind, ja selbst wenn wir uns zu einem Theater als bloßer Vergnügungsanstalt

herablassen, was übrigens durchaus nicht der Fall ist: bleibt denn nicht Alles stehen, was oben gesagt wurde? Wirkt das Theater nicht durch künstlerische Mittel? Und kann ein reiner und edler Lebensgenuß oder ein Vergnügen gedacht werden, das mit den Forderungen des Christenthums in unauflöslichem Widerspruche steht? Das werden also die, welche von einer christlichen Kunstanstalt Nichts wissen wollen, zugeben müssen, daß das Theater nicht ein unchristliches Institut sein könne, es sei nun eine Kunstanstalt oder nicht. Was aber nicht unchristlich ist, muß nothwendigerweise christlich sein; Freundschaft oder Feindschaft heißt es hier, ein indifferenter Mittelzustand ist eine leere Fiction. Wir haben also keinen Grund, von jenen Anforderungen irgend Etwas abzulassen.

Aber wir haben eine zweite Hauptforderung hinzuzufügen, die sich aus dem Gebiete der Dichtung und musikalischen Kunst, welches den Stoff des Theaters bildet, ableitet. Die Aufgabe der Kunst ist zwar eine allgemeine und nicht durch Verhältnisse der Zeit, des Orts, der Nationalität bedingte, dennoch aber ist das Verhältniß, welches die einzelnen Zeiten und einzelnen Völker zur Lösung dieser Aufgabe einnahmen, ein sehr verschiedenes. Man hat weder zu verschiedenen Zeiten, noch in allen Gebieten, noch bei allen Völkern mit gleichem Erfolge daran gearbeitet. Denn die künstlerische Thätigkeit der Menschen mo-

dificiert sich durch die allgemeine geistige, sittliche, religiöse, politische, sociale Lage der Zeit, in welche sie hinein fällt. Diese einwirkenden nnd sogar die Basis alles menschlichen Wirkens bildenden Verhältnisse sind aber nach Zeit und Nationalität verschieden. So kommt denn die Kunst überhaupt, und darum auch die Dichtkunst und Musik in den verschiedensten Zeitperioden und bei den einzelnen Völkern zu einer verschiedenartigen Erscheinung. Diese durch das Besondere bedingte Modification des Allgemeinen ist es, welche wir nationale Kunst, nationale Dichtung nennen. Daß sich dieß ganz besonders auf die Dichtkunst anwenden läßt, leuchtet Jedem ein, da hier das Mittel, die Sprache, ein nach Nationalitäten und nach der Bildungshöhe des Volkes und der Zeit verschiedenes ist. Nicht in demselben Grade läßt sich dieß von der Musik behaupten, welche einen allgemeineren Stoff, den Ton, zum Mittel ihrer Bestrebungen hat; doch kommt hier beim Theater gerade diejenige Gattung der Musik vorzugsweise in Frage, welche sich mit der Dichtkunst vermischt hat. Können wir also, so wenig wir das Allgemeine in dem Wesen und der Aufgabe der Kunst verkennen, doch in der einzelnen Erscheinung nur von einer nationalen, also griechischen, italienischen, deutschen Kunst reden, tritt dieß ganz besonders bei der Dichtkunst hervor, so daß wir von der poetischen Nationalliteratur der Engländer, Franzosen,

Deutschen sprechen: so muß diese von der historischen Entwicklung gebotene Sonderung nothwendig auf die Bedeutung des Theaters, als eines mit dem dramatischen Gebiete der Kunst eng verbundenen Institutes, Einfluß haben. Dazu kommt noch, daß sich auch das Theater selbst unter jenen besonderen Einwirkungen äußerlich entwickelt hat. So ergiebt es sich als in der Entwickelung der Kunst wie des Theaters begründet, daß es als der Träger der nationalen Literatur und musikalisch-dramatischen Kunst einen nationalen Charakter hat. So gut wir also von dem Drama der Griechen oder der Franzosen sprechen, haben wir auch von englischem und deutschem Theater zu reden: ja wir können nirgends gemeint sein, dem allgemeinen Charakter die Eigenthümlichkeit der besondern Erscheinung zu opfern, und auf diese Weise zu nivellieren, sondern wir haben nur darauf hinzuarbeiten, daß das Besondere den allgemein gültigen Gesetzen des Ganzen nicht widerspreche.

Unser Theater soll also unser Theater sein, d. h. ein deutsches, ein nationales Kunstinstitut: auch dieß hat seine wichtigen Consequenzen. Denn eine solche Bezeichnung kann unmöglich inhaltlos bleiben wollen. Worin sich dieser nationale Charakter zu äußern hat, bestimmt sich leicht durch einen Blick auf die innige Verbindung zwischen Theater und Drama, worunter wir der Kürze

wegen überall, wo nicht Sonderung nöthig ist, das musikalische Drama mit einbegreifen wollen. Die Pflege des nationalen Dramas, der deutschen dramatischen Kunst ist also die Aufgabe des deutschen Theaters. Eine solche Pflege verlangt eine positive Aeußerung, d. h. das Theater muß sich bemühen, nicht bloß den Schatz der deutschen Dichtkunst zu bewahren, sondern ihn auch zu mehren. Daraus folgt, daß nicht bloß das bereits vorhandene Gute unsrer dramatischen Literatur sich auf dem Theater erhalten soll, sondern daß auch die neu auftretenden dramatischen Dichter durch das Theater Anregung, Ermunterung, Belehrung und Unterstützung empfangen sollen. Ausländische Produktion und ausländische Sitte soll aber billigerweise im Theater überall der vaterländischen Schöpfung nachstehen. Auch hier wird sich Opposition vernehmen lassen. Man wird vielleicht darauf hinweisen wollen, daß eine solche Pflege der vaterländischen Dichtung schon deßhalb von dem Theater nicht verlangt werden könne, weil die Dichtkunst sie selbst nicht begehre: das deutsche Drama habe sich, namentlich in neuester Zeit, von der Bühne zurückgezogen und gar keinen Anspruch auf scenische Verwirklichung gemacht. Habe doch selbst der Großmeister der deutschen Sänger, Goethe, sich gegen eine scenische Darstellung seines größten dramatischen Gedichts, des „Faust“, erklärt, sei doch die dramatische Thätigkeit

der Romantiker dem wirklichen Theater abhold gewesen und sei doch die Mehrzahl der gerade von sonst befähigten Dichtern der Neuzeit geschriebenen dramatischen Gedichte weder für die Aufführung geschrieben, noch für eine solche geeignet. Es leuchtet ein, daß eine gründlichere Erörterung dieses Kapitels hier noch nicht am Orte ist und deßhalb verschoben werden muß. Jener Einwand ist aber im Ganzen als unhaltbar jetzt schon zu bezeichnen. Denn gesetzt auch, es wäre dem so, daß einzelne dramatische Dichter sich von der scenischen Darstellung abgewendet, so wäre damit weder bewiesen, daß eine solche Richtung dem Wesen des Dramas entspreche, noch auch dargethan, daß eine solche Abneigung gegen die Bühne nicht von dieser mit verschuldet worden sei. In Wahrheit aber hat allerdings das Theater selbst diese Abneigung, welche ihm gerade von Seiten der Bevorzugten widerfahren, wesentlich mit verschuldet, und eben so ist es gewiß, daß nur in der scenischen Verwirklichung die dramatische Poesie ihre volle Erfüllung findet. Es ist in ihrer Natur begründet, daß sie auf dieses Ziel hinstreben muß, daß sie nach der Aufführung verlangt, und nicht ohne die Bühne bestehen will. Eine Losreißung des Dramas von der Bühne wäre ein vollständig revolutionärer, alle historische Entwickelung mißachtender Schritt; es wäre denn dahin gekommen, daß das Theater seine künstlerische Bedeutung soweit aus den

Augen verloren und sich soweit vom künstlerischem Wesen und Sinne entfernt hätte, daß die echte Dichtkunst einen ferneren Antheil an dem verwahrlosten Institute ablehnen müßte. Aber steht es auch noch so schlecht mit unserem Theater, dahin ist es doch noch nicht und wenigstens nicht überall gekommen, und das wird auch hoffentlich nimmermehr der Fall sein. Also haben wir an der Anforderung, daß das Theater die Wahrung und Förderung des deutschen Dramas als eine heilige Pflicht betrachten solle, unverbrüchlich festzuhalten.

Andere werden vielleicht bei dieser Betonung des Nationalen, Deutschen, dem Theater gegenüber auf die Eigenthümlichkeit der deutschen Nation, sich mit Vorliebe dem Fremden zuzuwenden, hinweisen. Sei dieß unbestreitbar eine Eigenschaft des deutschen Volkes, so müsse sie sich auch im Theaterwesen kund geben; zudem habe man ja vielfach anerkannt, wie dieses Streben, sich in das Fremde zu vertiefen, von den segensreichsten Folgen für das deutsche Geistesleben gewesen sei. Unzweifelhaft ist es, daß es zu den charakteristischen Eigenschaften der deutschen Nation gehört hat und gehört, das Fremde in sich aufzunehmen. Aber nicht diese Empfänglichkeit an sich war es, welche die hervorragende geistige Stellung des deutschen Volkes herbeiführen half, sondern es gesellte sich zu ihr die Fähigkeit, das Aufgenommene zu verarbeiten und

sich so anzueignen, daß es als wohlerworbenes Eigenthum, als ein freies Erzeugniß deutschen Geistes, als eine neue und nationale Schöpfung heraustrat. In diesem Sinne hat jene Aneignungsfähigkeit bewundernswürdige Resultate geliefert, an diesem Sinne aber ist auch festzuhalten. Das ist die Tugend des deutschen Volkes, daß es sich gegen das Große in dem geistigen Leben anderer Nationen nicht engherzig verschloß, und soll diese Eigenschaft auch in dem Theater zur Geltung kommen, so ist damit Nichts verlangt, was dem nationalen Charakter des Instituts Abbruch thäte. Aber neben der Tugend giebt es auch einen Fehler, neben der Stärke eine Schwäche: das ist die Vorliebe für das Fremde, die Sucht, Ausländisches unmittelbar bei uns einzubürgern, ohne nach seiner Würdigkeit und ohne nach seiner Uebereinstimmung mit unserm deutschen Geiste und Leben zu fragen. Hier ist nicht von einem Processe die Rede, welcher das Fremde zu nationalem Eigenthum gestaltet, sondern von einer unvermittelten Verpflanzung desselben. Das aber hat zu allen Zeiten nur als ein gar thörichtes Streben erscheinen müssen und hat, während jenes reiche Früchte trug, uns reichlichen Schaden gebracht. Eine nationale Untugend aber kann, und wäre sie auch noch so historisch begründet, nimmermehr Anspruch auf öffentlichen Schutz, auf Förderung durch öffentliche Anstalten haben. Geben wir also zu, daß

wir an einer beklagenswerthen Vorliebe für das Fremde leiden und in unmäßiger Duldung desselben das Einheimische vernachlässigen, so kann nimmermehr daraus gefolgert werden, daß das Theater seine nationale Bedeutung aufzugeben oder dieselbe in diesem Sinne, im Sinne der Untugend, zu erfüllen habe. Es möge sich immerhin die Produkte fremden Geistes, die dessen würdig sind, aneignen, es möge Richtungen einschlagen, selbst wenn die Anregung von außen her kam, welche einen Fortschritt in sich enthalten, aber es werfe sich nicht blind und rückhaltlos an das Fremde weg, sondern sei eben das, was wir oben von ihm begehrten, ein nationales Institut.

Man glaube aber nicht, daß dazu ausreicht, wenn man die italienische Oper, (in italienischer Sprache gesungen,) und das französische Schauspiel verbannt. Man hat gegen beide gar mächtig geeifert und thut das auch heute noch; nur fragt es sich, ob mit Recht. Freilich gehen wir nicht so weit, eine sorgsame Pflege dieser ausländischen Gewächse unserem Theater zuzumuthen; denn dadurch würden wir gegen uns selbst Front machen. Es ist nur darauf aufmerksam zu machen, daß man sehr oft gegen das geringere Uebel sich sehr ungeberdig stellt und das größere unbeachtet läßt. Denn das französische Schauspiel, wenn es sich als solches zeigt, bleibt doch etwas Fremdes und macht keinen Anspruch auf Germanisierung:

darum wird es, wenn nur temporär erscheinend, die Eigenthümlichkeit des deutschen Theaters und dessen nationale Existenz nicht im geringsten bedrohen, vielleicht sogar günstig auf dasselbe wirken. In dieser Weise gewährt es Gelegenheit, erst recht zum Bewußtsein des unsrigen in seinem charakteristischen Unterschiede durchzudringen, und zugleich wird sich mancher Vorzug, den es vielleicht in dieser oder jener Beziehung besitzt, zu uns verpflanzen lassen. Vor dem Fremden, das als Fremdes zu uns kommt, haben wir uns weit weniger zu hüten, als vor dem, was sich in deutsche Form einfügt, ohne deutschen Geistes zu sein und ohne die Fähigkeit zu besitzen, jemals deutschen Geistes zu werden. Darauf kommt es an, wenn das Theater seine nationale Bedeutung erfassen und erfüllen will, daß es sich vor der Fluth fremdländischer Produktion schützt und sorgsam verschließt, welche das Gewand der deutschen Sprache anzieht, aber trotzdem undeutsch bleibt. Auf diese Gattung von Literatur haben wir denn auch nicht das anzuwenden, was oben über die Aneignungskraft des deutschen Volkes gesagt wurde: hier geht ein solcher Reproduktionsproceß nicht vor sich und kann nicht vor sich gehen, weil das Objekt dessen gar nicht würdig und nicht dazu fähig ist.

So stellt sich die Bedeutung des Theaters in den wenigen Worten dar, daß es ein nationales Kunstinstitut sein

solle: es war nur möglicher Mißverständnisse wegen nöthig, weiter auszuführen, welcher Sinn in diesen Worten enthalten sei. Wird aber der Inhalt dieser Worte ganz und voll erfaßt, so ist in ihnen Alles ausgesprochen, was von dem Theater mit Recht verlangt werden kann.

Welche Wirkungen von dem Theater ausgehen sollen, das ist eigentlich schon in dem bisher Gesagten mit enthalten; doch seien auch darüber noch einige Worte vergönnt. Im Allgemeinen werden es keine anderen sein, als diejenigen, welche die Kunst überhaupt auszuüben hat, sofern sie sich ihres Wesens und ihrer Aufgabe bewußt bleibt und sich nicht auf Abwege verirrt. Wir schreiben ihr einen Einfluß auf die Bildung des Menschen zu, und zwar weder einen geringen, noch einen einseitigen. Sie erzieht einmal zu der Würdigung des Schönen, zu der Liebe für dasselbe, d. h sie bildet den ästhetischen Geschmack. Wie sie aber selbst einen idealen Grund und ein ideales Wesen hat, so setzt sie auch in dem ihr sich Zuwendenden einen idealen Sinn voraus oder bildet die Keime eines solchen aus. Dadurch giebt sie ein willkommenes und einflußreiches Gegengewicht gegen die materialistischen Einflüsse des Lebens und selbst gegen die einseitige Nüchternheit intellectueller Verstandesherrschaft, und wird zu einem mächtigen Hebel der gesammten Cultur eines Volkes, zu einem Bestandtheil in dem Leben der Nation,

das nicht durch andere ersetzt werden kann. Ein Volk, dessen Geschichte künstlerische Leistungen nicht aufzuweisen hat, wird keine hohe Kulturstufe erreicht haben; das zu bestätigen, bedarf es nur eines Einblickes in die Geschichte. Die künstlerische Thätigkeit braucht darum nicht alle Gebiete zu umfassen, ja sie kann sogar sich nur auf wenige erstrecken, aber irgendwo muß sie sichtbar sein, wenn von einer einigermaßen hervorragenden geistigen Stellung die Rede sein soll. Und das gilt nicht bloß von dem Ganzen, von der Gemeinschaft der Menschen im Volke; es gilt eben so sehr auch von dem einzelnen Individuum. Freilich dürfen wir nicht in dem gewöhnlichen Wortsinne die Forderung aufstellen wollen, daß Jeder ein Künstler sei: das ist so wenig möglich, daß vielmehr zu allen Zeiten nur Wenige auf diese Bezeichnung Anspruch haben werden, wenn man anders unter dem Künstler denjenigen versteht, in dem der productive künstlerische Genius waltet und sich zur Production entfaltet hat. Aber ein Verhältniß zu der Kunst im Allgemeinen fordern wir doch wohl von Jedem, welcher sich zu den wirklich Gebildeten rechnet, d. h. einen Sinn für das Schöne und dessen künstlerische Darstellung. Und je mehr die Geschichte eines Volkes auch zu einer Kunstgeschichte wird, je mehr sie eine Blüthe dieses oder jenes Kunstzweiges in sich begreift, desto mehr ist auch im Individuum ein solches Verhältniß zur Kunst, eine ästhe-

tische Bildung vorauszusetzen. So darum auch bei uns Deutschen, die wir wohl mit Fug und Recht auch von deutscher Kunst sprechen dürfen und in einigen Gebieten stolz in die Reihe der ersten Nationen treten. Aus demselben Grunde aber können wir von einem einzelnen Kunstinstitute wie eben das Theater eines ist, eine energische Wirkung auf den Kunstsinn, auf die Geschmacksbildung unseres Volkes, d. h. der Einzelnen, verlangen.

Haben wir aber oben daran erinnern müssen, daß das Schöne, Wahre und Gute in ihrem Grundkerne und in ihrem Ziele verwandte Begriffe sind, so müssen wir auch annehmen, daß sie sich in ihrer Wirkung gleichen, daß sie auf einander hinstreben. Es ist also eine ästhetische Erziehung der Menschen, die Heranbildung zum Schönen, durchaus nicht zu denken ohne eine Erziehung zum Guten. Ruht die Kunst durchaus auf einem sittlichen Grunde und strebt sie nach dem Ziele der Sittlichkeit hin, so kann auch ihre Wirkung sich keineswegs auf das Gebiet des Geschmacks in ästhetischer Hinsicht beschränken, sondern muß auch in Beziehung zu dem sittlichen Menschen treten, sie muß auf dessen Versittlichung hinarbeiten. Und zwar nicht bloß dadurch, daß sie das Unschöne, was eben auch das Unsittliche ist, von ihm entfernt und sich feindlich gegen dieses verhält, sondern auch dadurch, daß sie positiv das Schöne, d. h. in anderm Sinne das Sittliche, unter=

stützt und demselben Eingang verschafft. Dieser harmonischen Natur des Schönen, Wahren und Guten kommt die harmonische Natur der menschlichen Seelenkräfte entgegen. Denn so verschieden auch die Aeußerungen derselben sind, und so sehr sie einer besonderen Pflege bedürfen, so sehr sind sie wiederum mit einander verbunden und die eine undenkbar ohne die andere. Gerade so, wie eine Wahrheit Nichts ist ohne eine sittliche Basis und eine zum Schönen durchgebildete Form, so giebt es keine specifisch geistige Bildung ohne eine sittliche und ästhetische. Sowie sich jene Cardinalbegriffe auf ihrer Höhe zu einem vollendeten Ganzen vereinigen und nur als verschiedene Aeußerungen desselben erscheinen, so ist in letzter Instanz auch im Menschen diese Trias eine unauflösliche Einheit. Freilich in letzter Instanz; es ist ein unerreichbares Ziel, aber doch ein Ziel, dessen wir uns immer bewußt bleiben müssen. Unsere Zeit, die Zeit der Contraste, hat dieses Bewußtsein vielfach getrübt, und es ist dringende Pflicht, auf dasselbe wieder hinzuarbeiten: denn nur getragen von demselben werden die nothwendig bleibenden Einzelbestrebungen auf das Besondere die rechte Wirkung haben; ohne dasselbe drohen sie den großen Organismus der Ideen und des Lebens zu zerstören, wie sie es leider schon zu sehr gethan haben.

Aus diesen Andeutungen folgt, daß wir von jeder

Kunst eine Einwirkung auf den sittlichen Menschen zu verlangen haben, und darum auch von dem Theater. Auch hier kommt die Geschichte unsern Auseinandersetzungen zu Hülfe. Denn sie zeigt, daß selten der Verfall der Kunst sowie die Blüthe derselben ohne verwandte Verhältnisse in andern Gebieten eintrat. Gesunkene Kunstzustände weisen zu allen Zeiten und bei allen Völkern auf einen Verfall der Sittlichkeit hin, und selbst das rein geistige Leben solcher Perioden wird, was auch im Einzelnen Großes hie und da hervorrage, wesentlicher Mängel nicht entbehren. Das lehrt uns die Geschichte nur zu deutlich, daß das Leben der Menschen eine große Einheit bildet, und wo ein oberflächlicher Blick Widersprüche zeigt, so liegt es eben nur an der Flüchtigkeit der Betrachtung.

Weisen wir diese beiden ersten Einflüsse des Theaters, als einer Kunstanstalt, zunächst in ihrer Eigenthümlichkeit nach. In beiden Beziehungen müssen wir dem Theater eine ganz vorzügliche Wirkungskraft zusprechen, ja wir möchten geradezu behaupten, daß es keine Aeußerung der Kunst giebt, welche sich ihm hierin an die Seite stellen könnte. Der Einfluß, welchen die bildende Kunst, Malerei und Skulptur, ausübt, ist schon von vornherein durch die Natur dieser Künste, dann aber auch durch ihre größere Abgeschlossenheit und Unzugänglichkeit, nicht wenig auch dadurch beschränkt, daß unsere Pädagogik so gar wenig

Gewicht auf Erweckung eines ästhetischen Sinnes und auf die Bildung eines solchen legt. Denn wie verständlich auch die Sprache der Malerei und Bildhauerkunst für den sei, der eine engere Beziehung zu diesen Künsten in sich entwickelt hat, der großen Menge gestehen wir ein solches Verständniß gewiß nicht zu. Diese kommt zumeist über eine sehr äußerliche Anschauungsweise nicht hinaus und wird oft gerade durch unkünstlerische Effekte vorzugsweise gefesselt und angeregt. Es fehlt aber auch der Malerei und Bildhauerkunst an einem hinreichenden Verhältniß zur Oeffentlichkeit; ihre vorzüglichsten Leistungen ziehen sich in den Privatbesitz zurück, und die monumentale Thätigkeit der Skulptur, welche freilich ausschließlich sich an die Oeffentlichkeit wendet, hat doch nicht das Vermögen, diesen Mangel völlig zu ersetzen. Was aber ganz besonders hier in Betracht kommt, und was zu lebhafter Klage veranlaßt, ist der Fehler, den unsere Erziehung begeht, indem sie so wenig, ja eigentlich Nichts für die Entwickelung des Kunstsinnes, der mit der Nährung und Leitung des Formensinnes beginnen muß, thut. Der ästhetische Gesichtspunkt, der gewiß aus der Pädagogik nicht zu verbannen, sondern in dieselbe einzuführen ist, liegt dieser zur Zeit noch in der Praxis sehr fern. So lange aber dieß nicht geändert wird, ist auch von der Wirkung öffentlicher Sammlung und Denkmale nur sehr wenig zu erwarten.

Man könnte sich hier vielleicht auf die Liebhaberei unserer Zeit berufen, Bücher mit Bildern zu schmücken, die Illustrationswuth unserer Tage als einen Beweis erhöhter Kunstliebe und als ein Mittel zur Belebung des Kunstsinnes anführen. Nun ist zwar nicht zu leugnen, daß eine solche Wirkung dieses Strebens wohl denkbar ist, und daß sie bei Manchen wirklich eintreten mag. Im Ganzen aber wäre man wohl im Irrthume, wenn man diese Mode unserer Tage zu einer aus echter Liebe zur Kunst hervorgehenden und auf Erziehung zur Kunstliebe hinstrebenden Richtung erheben wollte. Sie ist vielmehr eine Consequenz unserer Aeußerlichkeitssucht, welche sich der Kunst nicht aus der Anerkennung der ihr inwohnenden Fähigkeit, noch aus dem Bedürfnisse, diese Fähigkeit zur Verwendung zu bringen, sondern lediglich als eines äußeren Aufputzes bedient. Einzelne Bestrebungen werden jedenfalls auszunehmen sein, in der Mehrzahl aber ruht diese Verwendung der künstlerischen Zuthat auf materialistischem Grunde, und darum kann auch im Allgemeinen von einer tiefer gehenden ersprießlichen Wirkung nicht die Rede sein.

In allen diesen Beziehungen nun ist das Theater von weit überlegener Macht. Denn es hat als Objekt vor Allem die Poesie und die Musik, die beiden zugänglichsten Künste. Von diesen ist die letztere von einem so allgemeinen Verhältniß zu dem Menschen, daß sich fast Niemand

auffinden läßt, der ihr ganz und gar abgeneigt wäre. Hier ist es die Unbestimmtheit des Mittels, des Tones, welche, indem sie die individuelle Empfindung völlig frei läßt, sich bei Jedem Eingang verschafft. Feinde der Musik überhaupt könnten höchstens die sein, denen eine solche Freiheit der inneren Stimmung unliebsam wäre, und wiederum ist, weil die Musik selbst diese Freiheit nicht zu beschränken vermag, eigentlich eine absolute Feindschaft gegen dieselbe gar nicht denkbar. Auf der anderen Seite ist das Mittel, dessen sich die Dichtung bedient, die Sprache, nicht nur das höchste, das überhaupt verwendbar ist, sondern auch das Jedem ausnahmslos zugänglichste. Dasjenige Gebiet der Poesie aber, welches dem Theater zustrebt und von diesem zur Verwirklichung gebracht wird, ist das höchste und inhaltreichste, das aus der Vereinigung der beiden andern Hauptgebiete entspringende. Sowie die dramatische Dichtung nur da zur Blüthe gelangen kann, wo die Bildungszustände schon eine bedeutende Höhe erreicht haben, also ein entwickeltes geistiges und sittliches Bewußtsein Voraussetzung der dramatischen Dichtung ist, so ist auch die Wirkung derselben auf den von solchem Bewußtsein getragenen Menschen eine geradezu nothwendige. Denn das Drama zeigt uns die Menschheit oder das Individuum im Kampfe mit den von ihm geschaffenen Conflicten, es dringt in die innersten Herzensgeheimnisse des Menschen ein, begnügt sich

aber nicht, dieselbe als Empfindungen lyrisch heraustreten zu lassen, noch auch einfach sein Thun und Lassen uns vorzuführen, sondern es setzt Handlung und Gesinnung, Empfindung und That, Ursache und Wirkung mit einander in Verbindung, es entfaltet vor uns das äußere Leben auf der Grundlage des inneren. Im Drama treten die wichtigsten Fragen des Menschenlebens lebendig vor unsere Seele, nicht bloß in Reflexion und Betrachtung, sondern in wirkungsvollem Bilde. Darum hat am Drama nothwendigerweise Jeder Antheil, und dieser Antheil steigert sich mit der Höhe der Bildung des Einzelnen. Zu diesem natürlichen Wesen der dramatischen Dichtung aber gesellt sich die Art ihrer Verwirklichung durch das Theater. Denn der Mensch selbst wird zum Mittel der Darstellung, er ist nicht mit Farbe auf Leinwand oder Stein gemalt, noch auch in Stein gehauen oder in Metall gegossen, er ist nicht in der Ruhe erfaßt, wie sehr auch der Ausdruck der leidenschaftlichen Bewegung in ihr ausgedrückt sei, er scheint sich nicht bloß zu bewegen, sondern er bewegt sich wirklich. Die ganze Handlung des Dramas wird unmittelbar lebendig, wie sie der Dichter sich dachte; so wird sie uns vorgeführt vom Anfange bis zum Ende. Die Mittel der Schauspielkunst kommen der Dichtung zu Hülfe und suchen dieselbe nicht bloß zu verwirklichen, sondern auch zu ergänzen, indem sie weiter reichen, als die Dichtung

selbst, welche so vieles Einzelne kaum anzudeuten vermag. Denn wie treffend auch der dramatische Dichter seine Worte als Ausdruck der Gedanken und Empfindungen der handelnden Personen gewählt habe, er vermag nicht jeden Uebergang in denselben, wie er sich in Geberde, Stellung und Ton kundgiebt, anzudeuten; er muß hier der Phantasie seines Lesers, oder, was ihm lieber ist, der Darstellungskunst des Schauspielers die Ergänzung anheimgeben. Diesem Verlangen aber entspricht die Schauspielkunst auf das Vollständigste: indem sie sich an die Dichtung hingiebt und sich ihr unterordnet, kommt sie ihr zugleich zu Hülfe und reicht über sie, wenn auch nur durch sie, hinaus. Es versteht sich von selbst, daß das die Wirkung erhöht. So erscheint die an sich wirkungsvollste, sich an jeden Menschen wendende, Jeden berührende Gattung der Dichtkunst, das Drama, auf dem Theater erst in seiner ganzen Macht. Und aus demselben Grunde kann es kein Kunstinstitut geben, das eine solche Einwirkungsfähigkeit besitzt, wie eben das Theater. Hier handelt es sich um die höchsten und tiefsten Interessen des Menschen, und der Mensch selbst ist es, der mit den Worten der Dichtkunst dem Zuschauer dieselben belebt und an's Herz legt. Dazu kommt endlich noch, wie wir schon oben sagten, die Mitwirkung der andern Künste: in dem Theater

treffen sie, unter dem vorherrschenden Einflusse der Poesie, wie in einem Brennpunkte zusammen.

Weiter aber ist es die öffentliche Stellung des Theaters, welche diese Wirkung wesentlich begünstigt. Man kann zwar sagen, diese Oeffentlichkeit sei nur eine bedingte, und für eine allgemein sich ausbreiten sollende Wirkung nicht ausreichende. Denn man verlange ja doch ein Eintrittsgeld, und zudem gestatte das Theater nur eine Theilnahme, so weit der Zuschauerraum reiche. So seien von vornherein die Unbemittelten ausgeschlossen, überhaupt aber nur eine geringe Zahl der an einem Orte Lebenden allabendlich in der Möglichkeit, jene Einwirkungen auf sich ausüben zu lassen. Darin seien Museen und Sammlungen, welche kein Eintritsgeld verlangen, im Vortheile. Nun aber folgt zunächst ja aus dem Wesen des Theaters durchaus nicht, daß es durch die Höhe der Geldforderung dem Aermeren verschlossen bleibe: das ist Sache seiner äußeren Verfassung, von der wir später zu reden haben werden. Wo das der Fall ist, daß hohe Eintrittspreise nur dem Wohlhabenden den Besuch des Theaters gestatten, da ist jedenfalls die wahre Bedeutung des Theaters nicht erkannt; doch wollen wir hier nicht vorausgreifen. Wir mögen aber ferner irgendwelches Institut betrachten, das eines bestimmten Raumes bedarf, — und welches bedürfte dessen nicht? — so wird der Theilnahme eine Schranke gesetzt

sein. Und das thut auch wahrlich keinen Eintrag: wird in einer dem Bedürfniß angemessenen Weise gesorgt, so wird der Umstand, daß dann und wann eine Anzahl Schaulustiger ausgeschlossen wird, nichts zu bedeuten haben: das ist ja auch bei andern Kunstsammlungen derselbe Fall. Was aber diese betrifft, haben wir schon oben erörtert, daß deren Wirkung auf den Besuchenden eine bedeutend geringere sein, und die Annahme ist wohl sicher gerechtfertigt, daß die Klassen, welche sich aus Unvermögen vom Theater fernhalten, am allerwenigsten daran denken, den ihnen durch Malerei und Skulptur dargebotenen Ersatz zu suchen: diese Künste setzen eben in einer gewissen Weise viel mehr, wenn auch in einer anderen weniger, voraus.

Wir haben es hier in diesem allgemeinen Kapitel nicht mit zufälligen Erscheinungen und mit lokalen Verhältnissen zu thun. Im Allgemeinen aber bezeichnet sich das Theater als ein öffentliches Institut, wenn auch der Zutritt zu demselben an äußerliche Bedingungen geknüpft ist. Eine solche öffentliche Anstalt aber, welche sich fast allabendlich den Bewohnern einer Stadt aufthut, welche sie mehrere Stunden lang in Anspruch nimmt, welche sich zumeist nur vermöge dieser Oeffentlichkeit zu erhalten vermag, muß jedenfalls große Einwirkungen auf die Menschen ausüben können. Nachdem wir gesehen haben, daß im Wesen des Theaters solche Fähigkeit liegt, versteht es sich von selbst,

daß diese Zugänglichkeit in Verbindung mit der Zeitdauer der Thätigkeit des Theaters, diese Wirkungen sehr beträchtlich steigert: ist also das Theater als Kunstanstalt befugt und verpflichtet, ästhetisch und sittlich zu bilden, so muß die Erfüllung dieser Pflicht ihm durch die Oeffentlichkeit seiner Stellung wesentlich erleichtert werden.

Nicht zu übersehen ist ferner, daß die Oeffentlichkeit des Theaters sich in einer begünstigten Lage befindet. Denn wie wir immer geneigt sein mögen, an dem idealen Wesen der Kunst und also auch des Theaters festzuhalten, wir dürfen denn doch auch nicht außer Acht lassen, daß die Kunst den höchsten Bestrebungen der Menschheit nicht bloß unmittelbar, stofflich zur Hülfe kommt, sondern daß sie auch mittelbar ihnen zustrebt, also in einer weniger oder doch scheinbar weniger strengen Weise. Schon vermöge ihres formalen Theiles hat die Kunst überall eine Beziehung zu dem Gefühle des Menschen, und wirkt wesentlich durch dieses. Sie wird zu einem Schmuck der Erde und will, daß sich der Mensch ihrer freue. Darum kommt aber auch ihrer weniger unvermittelt und schroff ihn antretenden Wirkung wegen der Mensch ihr leichter, williger, rückhaltloser entgegen. Manche, die sich von einer Tugendlehre, wenn sie einfach und schmucklos ihnen entgegengebracht wird, verdrießlich abwenden oder sie nur halbwillig zulassen, fühlen sich gar mächtig von einem Drama ange-

zogen, das dieselbe Lehre ihnen, aber im Gewande der Dichtung, predigt. Es ist nicht anders mit der Malerei: ein schönes biblisches Bild fesselt wohl Viele, die sich gegen die biblische Erzählung selbst sonst gleichgültig verhalten. Das ist ganz natürlich, eben nur eine Folge der Mittel, durch welche die Kunst specifisch wirkt, der Einfluß der schönen Form. Zum Theil freilich ist hier neben dem Reize, der das Symbolischbildliche hat, auch eine bequeme Oberflächlichkeit im Spiele, welche sich mit dem Bilde oder Symbole begnügt und nicht zu dem eigentlichen Inhalte vordringt. Diese Wahrnehmung aber überhaupt kann nicht von der Kunst überhaupt abwendig machen, sondern nur eine Mahnung sein, daß dieselbe sich ihres Kernes und Inhaltes bewußt bleibe. Wir für unsern besondern Fall haben namentlich darauf hinzuweisen, daß dem Theater die Neigung der Menschen entgegenkömmt, und zwar meinen wir dabei durchaus nicht die Vergnügungssucht unserer Tage, sondern einen tiefen wohlbegründeten Zug des Herzens, den Zug der Seele nach der Kunst überhaupt. Dieser tritt gerade dem Theater gegenüber mächtig hervor, weil hier theils sich die einzelnen Künste unter dem Vortritt der Poesie verschlingen, theils auch die in den einzelnen Künsten sich geltend machenden specifischen Anforderungen an das Verständniß der Technik zurücktreten. Zugleich

verbirgt sich der ernste und sittliche Gehalt in der Dichtkunst, welche das Wort zum Organe hat, nicht, und so quillt aus dem Theater auch dem innersten Herzensbedürfnisse Etwas entgegen, welches dasselbe zu befriedigen verspricht. Es ist darum keine Neigung so wohl begründet, als die Liebe zum Theater, wenn dieses seinem wahren Wesen treu bleibt: der innere und äußere Sinn des Menschen findet hier Nahrung und Bildung. Daß aber diese im Herzen des Menschen dem Theater entgegenkommende Neigung die Oeffentlichkeit desselben als wirkungsvoller bezeichnet, daß sich die Bedeutung dieser Erkenntniß wesentlich steigert, wenn wir sehen, daß diese Neigung eine wohl berechtigte ist, leuchtet von selbst ein.

Es bleibt uns nun noch übrig zu fragen, wie sich diese vom Theater verlangten Einwirkungen auf Sinn und Leben der Menschen insbesondere äußern sollen; nach dem Gange der bisherigen Erörterungen aber ist dieß jetzt mit sehr kurzen Worten zu sagen. Das Theater als ein nationales Kunstinstitut hat Theil zu nehmen an der ästhetischen Bildung der Nation, indem es durch die Dichtkunst, Darstellungskunst, Musik und alle die sich zur Hülfe anreihenden Künste zu einem Sinne für das wahrhaft Schöne erzieht. Es muß eine reine und edle Geschmacksrichtung verbreiten und darum sie selbst uns an sich zeigen. Weiter aber soll das Theater auch eine Schule zur Sittlichkeit

sein, indem es sich jeder unsittlichen Richtung in Dichtung und Kunst verschließt, die reine Kunst pflegt und rein zur Erscheinung bringt. Nicht bloß durch die Pflege der wahren Dichtkunst, welche niemals einer im christlichen Sinne sittlichen Basis entbehrt, wirkt es auf die Sittlichkeit der Zustände im Ganzen und Einzelnen hin, sondern auch durch seine unmittelbaren Verhältnisse selbst. In solchem Sinne ist es ein sittliches, veredelndes, zum Schönen und Guten erziehendes, weil ihm sich selbst weihendes Kunstinstitut; in diesem Sinne ist es dann auch ein christliches, d. h. mit den Forderungen des Christenthums nicht im Widerspruch stehendes, sondern sich an ihrer Erfüllung nach Kräften betheiligendes. Endlich aber ist es national, indem es die Pflege nationaler Dichtung, Musik und Kunst als vorzügliche Pflicht betrachtet und sich zwar dem guten Fremden nicht verschließt, aber doch dasselbe im Ganzen und Einzelnen allezeit hinter das Nationale zurücksteckt.

Das sagt man, sei eine unendliche, nie völlig zu lösende Aufgabe, das sei ein ideales Institut, nicht eines, wie es auf Erden bestehen könne. Mag es wahr sein, daß das Ziel nicht zu erreichen ist, daß in der einen oder anderen Beziehung größere oder geringere Mängel stets übrig bleiben werden. Aber, wenn das Alles wahr ist, schließt das aus, daß wir nach dem Guten streben

sollen? Wer also redet, macht es sich freilich sehr bequem, und schlägt sich mit Hülfe des Menschlichen und der diesem anhaftenden Schwäche die Brücke zu allen Untugenden. Es kommt nur darauf an, daß man ernsthaft prüfe, in wie weit die äußere Erscheinung in Harmonie mit der idealen Aufgabe zu bringen sei, und niemals wird man finden, daß eine Annäherung ganz und gar unmöglich sei. Findet man aber, daß die zeitliche äußere Erscheinung sich von dem Inhalte der Aufgabe geradezu abgewendet hat, daß sie in einem offenen Widerspruche mit derselben steht, dann untersuche man weiter, wie das Mißverhältniß ausgeglichen werden könne. Denn ist es einmal der Fall, daß irgendwo in einem Lebensgebiete ein solcher Vorfall eingetreten ist, daß sich die ursprüngliche und allein gültige Bedeutung desselben verwischt hat, so ist dabei gewiß nicht Beruhigung zu fassen: sonst wird nicht bloß das einzelne Gebiet weiter und weiter verfallen und damit das verloren gehen, was dasselbe an Nutzen gewähren könnte, sondern es wird auch das ganze Leben darunter leiden. Wir werden einen ähnlichen Gang bei unserer Aufgabe einzuhalten haben: denn nachdem wir in kurzem Umrisse uns darüber verständigt, was vom Theater zu verlangen sei, haben wir zunächst die gegenwärtigen Zustände desselben zu betrachten, und an das von uns aufgestellte Bild des wahren Theaters vergleichend zu halten. Das

Resultat dieser Vergleichung wird dann das weitere Verfahren bedingen.

Zweites Kapitel.

Die Eintheilung der Theater.

Indem wir nun zu der Betrachtung der gegenwärtigen deutschen Theaterzustände übergehen, betreten wir ein an Stoff so unermeßlich reiches Gebiet, daß von vornherein die Bitte um nachsichtige Beurtheilung statthaft ist, wenn trotz redlichen Fleißes und gründlicher Vorarbeiten hie und da ein Mangel oder eine Lücke übrig bleibt. Denn wollen wir ein deutliches Bild von dem gewinnen, was das deutsche Theater in unserer Zeit ist und leistet, so müssen wir auf eine nicht geringe Reihe von Einzelbetrachtungen uns einlassen. Wir haben nach der äußeren Verfassung und der materiellen Existenz der Bühnen zu fragen, nach ihrem Verhältniß zur dramatischen Literatur und Musik, nach dem Stande der Schauspielkunst, nach der Lebensstellung der ausübenden Künstler, nach dem Zustande der Literatur selbst, der Theilnahme des Publikums, der Stel-

lung der Kritik. Schon dieses vorläufige Verzeichniß der zu behandelnden Kapitel reicht aus, die Reichhaltigkeit des Stoffes nachzuweisen, und doch ist dabei Manches unerwähnt geblieben, was besser der späteren Entwicklung vorbehalten bleibt. Aber nur nach genauer Beleuchtung der einzelnen Theile werden wir im Stande sein, ein Gesammturtheil zu fällen, welches einigen Anspruch auf Gültigkeit hat.

Diesem Zwecke nun entspricht es nicht, wenn von dem Theater im Allgemeinen die Rede ist. Die generelle Bezeichnung genügte, so lange es sich um die Entwicklung seiner Bedeutung und Aufgabe handelte, da das sich hiebei Ergebende auf alle äußeren Erscheinungen, d. h. auf alle Theater, Anwendung leiden muß. Wollen wir nun die jetzigen Theaterzustände kennen lernen, so haben wir uns dem Institute in seiner konkreten Erscheinung zuzuwenden: wir gehen von dem Theater auf die Theater über. Hier fragt es sich zunächst, in welche Hauptgattungen diese zerfallen. Wie sich das Theater historisch entwickelt habe, das berührt uns hier weniger und bleibt darum billig dem Theaterhistoriker zur Erörterung anheimgegeben. Wer darüber sich näher unterrichten will, der findet in Devrient's inhaltreicher Geschichte des deutschen Theaters und in dem trefflichen Buche von Alt (Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältniß historisch dargestellt, Ber-

lin 1842) reiche Belehrung; auch sind andere schätzenswerthe Beiträge zur Geschichte des Theaters, namentlich mit Beziehung auf lokale und persönliche Verhältnisse nicht zu übersehen. Hier handelt es sich zunächst und vorzugsweise um das, was jetzt vorhanden ist.

Gegenwärtig scheiden sich unsere Theater in zwei große Hauptfamilien, in die stehenden und in die wandernden. Die erstgenannten sind solche, welche einer Stadt dauernd und ausschließlich angehören und sind darum in den größeren Städten, namentlich in den Residenzen der Landesfürsten zu suchen. Doch ergiebt sich dadurch wieder ein anderer Eintheilungsgrund, daß manche größere Städte, welche keine Residenzen sind, ihre eigenen stehenden Theater haben, kleinere Residenzen dagegen ohne ein stehendes, von dem Hofe erhaltenes oder doch unterstütztes Theater sind: diese zweite, zum Theil in die frühere Trennung eingreifende Eintheilung unterscheidet zwischen Hof- und Stadttheatern. Aber es erleidet auch der Begriff des stehenden Theaters eine Modifikation dadurch, daß in vielen kleineren und Mittelstädten die Bühne nur während der Wintermonate, an Badeorten wiederum bisweilen nur während der Sommermonate in Thätigkeit ist. Gleichwohl müssen wir diese unter jener Bezeichnung mit einbegreifen, weil diese Theater sich doch für eine längere Zeit an einem bestimmten Orte befinden und denselben nicht während der Som-

mer= oder Wintersaison mit einem anderen vertauschen, sondern sich in der Regel nach dem Schlusse derselben auflösen.

Diesen mehr oder minder ständigen Bühnen stehen die wandernden Theatergesellschaften gegenüber, welche einer größeren oder kleineren Reihe von Städten angehören, und zwar meist nicht nach einer fixirten Aufeinanderfolge, sondern nach Belieben und Erfolg. Sie durchziehen das ganze Jahr hindurch das Gebiet, auf welches ihre Concession lautet, verschwinden, tauchen wieder auf, und sind die Organe der dramatischen Kunst für die kleineren Städte und Städtchen, welche sich bis zu dem Besitze eines eigenen Theaters nicht aufzuschwingen vermögen.

Neben diesem ersten Gesichtspunkte, dem des Ständigen oder willkührlichen Wanderns, macht sich aber ein zweiter geltend, ein administrativ=finanzieller. In Beziehung hierauf sind die Theater entweder solche, die von einer Stadt oder einem Hofe finanziell gesichert sind, oder sie sind Unternehmungen der mit der Concession betrauten Direktoren. Nur bei einem Theile der ständigen Bühnen gesellt sich zu der lokalen Dauer ihrer Thätigkeit auch die administrativ=finanzielle Stabilität, und hier sind es vorzugsweise die Hoftheater ersten und zweiten Ranges, welche nicht bloß einem Orte ausschließlich angehören, sondern auch der kaufmännischen Spekulation soweit entrissen sind,

daß sie nur die Aufgabe haben, die ihnen bewilligten Geldmittel durch die Einnahmen des Theaters zu vervollständigen. Alle anderen, und zwar nicht bloß die wandernden, sondern auch manche der lokal ständigen sind kaufmännische Unternehmungen und nur auf den Erfolg ihrer Thätigkeit angewiesen.

Wie in der Wirklichkeit die beiden eben erörterten unterscheidenden Gesichtspunkte so in einander greifen, daß eine strenge Durchführung beider nicht zu ermöglichen ist, so wird auch für unseren Zweck eine solche scharfe Scheidung nicht möglich sein. Gewiß aber ist, daß die größeren Hoftheater beide Principien in sich vereinigen, und darum wenden wir uns zunächst zu ihnen.

Sie sind es, welche den Höhepunkt unseres Theaters darstellen. Denn ihre äußere Existenz ist eine völlig gesicherte, nicht bloß von der Gunst des Publikums abhängige. Darum vermögen sie den ihnen angehörenden Künstlern eine sichere Lebensstellung zu gewähren, sie dauernd an sich zu fesseln. Damit aber üben sie eine natürliche Anziehungskraft auf alle bevorzugte Talente aus und bilden das Ziel der künstlerischen Laufbahn, auf welches Alle hinstreben. Diese entschieden bevorzugte Stellung der Hoftheater, namentlich der größeren, berechtigt zu der Annahme, daß sie die Bedeutung ihrer Aufgabe wohl erkannt haben und bemüht seien, dieselbe zu lösen.

Denn eine Reihe von Uebelständen, welche die andern Bühnen in diesem Streben hindern, treten bei jenen zurück, und die vielleicht bei ihnen sich specifisch entwickelnden Schwierigkeiten scheinen nicht groß genug, um jenen Vortheil zu paralysieren. Fragt man nun, wie sich die Wirklichkeit zu dieser Annahme verhält, so ist auf der einen Seite nicht zu leugnen, daß die Lichtseiten unseres Theaterwesens sich bei diesen Instituten am deutlichsten herausstellen, vielleicht mit einer einzigen Ausnahme. Ihnen gehören die vorzüglichsten Gesangs- und Darstellungskräfte an, sie sind der Abhängigkeit vom Publikum wenigstens zum Theil entrissen und vor den finanziellen Kalamitäten, welche in jüngster Zeit so häufig geworden sind, im Ganzen bewahrt. Auf diese Weise sind sie im Stande, innerliche und äußerliche Mittel zu verwenden, wie sie kleineren Bühnen nicht zu Gebote stehen. Dazu kommt der Umstand, daß sie sich zumeist in Städten befinden, welche vermöge der Anwesenheit des Hofes, der vornehmen Klassen der Gesellschaft, der höheren Beamtenkreise, auf einer höheren Stufe der Intelligenz stehen oder stehen sollten. Das geistige Leben dieser Städte tritt mit größeren Anforderungen auf und zieht selbst das Widerstrebende gewaltsam herauf.

So finden wir denn in diesen größeren Kunstanstalten die Sammelplätze der ersten musikalischen und dramatischen

Kräfte, und vermöge derselben die Fähigkeit, die Werke der dramatischen Muse wahrhaft künstlerisch zu verwirklichen. Die Pflege der klassischen Dichtung muß hier ihren Mittelpunkt finden, und eben so wird auch die Weiterentwicklung unseres Dramas sich ganz besonders an die Hoftheater anlehnen müssen. Darin nun ist jene Voraussetzung von den Leistungen der Hoftheater gerechtfertigt, daß wir bei ihnen zumeist finanziell geordnete Zustände finden, daß wir sie im Besitze mehr oder minder ausgezeichneter Kräfte sehen, und daß sie durch diesen Besitz, durch ihre äußeren Mittel und durch ihre lokalen Vortheile begünstigt, im Einzelnen sehr Bedeutendes leisten; es bietet sich also unseren Blicken eine lichtvollere Oberfläche dar, und einzelne Stellen zeigen sogar ein intensiveres Licht, das nicht bloß von dem Aeußeren ausgeht.

Auf der anderen Seite aber ist ebensowenig zu leugnen, daß bei den Hoftheatern auch die Schattenseiten unserer gegenwärtigen Theaterzustände sich offenbaren, und es läßt sich wohl sagen, daß sie auf gleich volle Weise sich geltend machen. Lag die Lichtseite auf der Oberfläche, in den äußeren Verhältnissen, so ist das Dunkel in dem Inneren, auf dem Grunde der Sache zu suchen. Freilich bleiben die Hoftheater dadurch im Vortheile, daß die Uebelstände und Mißverhältnisse, daß der Abfall und Verfall des Theaterwesens sich auch bei den anderen Bühnen

zeigt, während bei ihnen die glänzende Außenseite Vieles verdeckt, Manches auch stützt und mildert. Sagen wir aber, daß die Hoftheater innerlich sich vor Schaden und Verderbniß nicht bewahrt haben, so treffen wir schon hier auf den Kernpunkt der ganzen Betrachtung. Darüber haben wir zuerst einige allgemeine Bemerkungen vorauszuschicken.

Wenn wir den Beruf des Theaters auch als einen idealen bezeichneten, so ließ das doch nicht übersehen, daß das Ideale niemals in seiner ganzen Fülle und Reinheit zur Verwirklichung gelangt: der Weg der Realisirung ist jedesmal ein das Ideal abschwächender und trübender. Es ist aber weder das Verhältniß des Einzelnen noch der einzelnen Zeitperiode zum Idealen dasselbe: darum ist sowohl während dieser als im Verhältniß zu einer andern die Realisirung des Idealen eine wesentlich verschiedene. Bisweilen macht sich eine ideale Richtung mit siegreicher Macht geltend, welche das ganze Leben durchdringt und ihm einen höheren Aufschwung verleiht, bisweilen verschwindet wieder der Idealismus, um einem unpoetischen Materialismus Platz zu machen. Zwar verschwindet er nicht so gänzlich vom Schauplatze, daß er geradezu verloren wäre, aber er weicht doch so weit zurück, daß seine Wirkungen aufhören sichtbar zu sein. In einer solchen Lage befinden wir uns jetzt: der Materialismus hat sich unserer Zeit bemächtigt, und zwar in einer

Weise, wie sie kaum irgend eine Zeitperiode der christlichen Aera aufweisen dürfte. Der Materialismus als das Princip der Aeußerlichkeit und Veräußerlichung in irdischen, als das Princip der Diesseitigkeit in höheren Dingen, hat sein siegreiches Banner aufgepflanzt und regiert die Welt. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, den Beweis dafür zu liefern, aber wenn heut zu Tage irgend Etwas wahr ist, so ist es jene Behauptung, und wenn irgend eine allgemeine Erkenntniß Noth thut, so ist es eben diese. Denn nur in ihr liegt die Möglichkeit der Umkehr, und ohne eine gründliche, totale Umkehr laufen wir Zuständen entgegen, die man wohl zu ahnen und zu fürchten, aber nicht im Voraus zu schildern vermag.

Ist es aber wahr, daß der Materialismus unsere Zeit beherrscht, so ist es eben so wahr, daß wir dieses Princip überall spüren können, daß in allen Einzelverhältnissen sich Einwirkungen desselben kund geben. Und dem ist überall so, und in nicht geringem Maße bei dem Theater. Die materialistische Richtung desselben ist der Krebsschaden der Theaterverhältnisse so gut wie aller anderen, namentlich der socialen Zustände. Es wird sich also im Ganzen der Verfall unseres gegenwärtigen Theaters als ein Abfall vom Idealismus oder ein Versinken in den Materialismus bezeichnen, damit aber nichts anderes gesagt werden, als daß der allgemeine Fehler unserer Zeit an dem Theater

nicht weniger, ja vielleicht noch mehr als anderswo zum Vorschein kommt.

An dieser allgemeinen Krankheit hat denn auch die zweite Gattung von Theatern, welche hier in Frage kommen, die zwar stehenden oder doch partiell und bedingt ständigen, aber auf Spekulation von einem einzelnen dazu Berechtigten unternommenen, ihren Antheil. Zugleich gehen ihnen die Vortheile der oben genannten Hoftheater oder auf Rechnung einer städtischen Gemeinschaft geführten ab. Daraus folgt jedoch nicht, daß sie jeder Lichtseite entbehrten: vielmehr haben wir schon oben angedeutet, daß sich in einer Beziehung die größeren und sicher fundirten Bühnen in der Regel nicht auszeichnen. Und das ist gerade diejenige, in welcher wir die Lichtseite dieser zweiten Gattung von Bühnen erblicken: die rührige lebendige Thätigkeit. Denn das ist die Eigenschaft, welche den meisten Hoftheatern vollständig mangelt. Dagegen vermögen freilich diese Bühnen zweiter Gattung nicht, insofern der Unternehmer selten länger als 5—10 Jahre an der Spitze derselben bleibt, eine nur einigermaßen genügende Sicherheit zu bieten, und sind deßhalb außer Stande ihrem Personal die nöthige Stabilität zu geben. Die talentvolleren strebsameren Kräfte werden ihnen von den bemittelteren und gesicherteren Bühnen in der Regel entzogen, so daß bei ihnen häufiger Wechsel eintritt. So darf denn von

vornherein hier kein zu großer Anspruch an die künstlerische Befähigung der Mitglieder gemacht und darum auch von ihren Leistungen nicht zu viel erwartet werden. Der eigentliche Schwerpunkt des Unterschiedes aber liegt in dem finanziellen Gesichtspunkte der Administration, indem die Unternehmer dieser Theater, mögen sie auch wirklich Etwas von Kunstliebe besitzen, auf kaufmännische Spekulation angewiesen sind. Sie wollen nicht bloß die ihrer Leitung untergebenen Institute erhalten, sondern sie wollen auch dabei einen äußerlichen Gewinn haben. Das wird ihnen aber Niemand verwehren noch verargen können, da sie ja jedenfalls den Nachtheil schlimmerer Zeiten tragen müssen: sie arbeiten mit Kapital auf Kapital. Ist nun aber ihr Erwerb nur durch die Theilnahme des Publikums bedingt, kommt ihnen nichts Anderes zu Hülfe, als die Tageseinnahme, so ist es wenigstens begreiflich, wenn ihr ganzes Streben darauf gerichtet ist, das Publikum in das Theater zu ziehen: sie werden den Geschmack des Publikums als unumstößlichen Richter erkennen und diesem Geschmacke zu begegnen, ihn zu belauschen suchen. Daß hier eine von Grund aus materialistische Tendenz obwaltet, ist Jedem sichtbar; leider ist nur auch zu gestehen, daß diese materialistische Richtung hier von vornherein in dem Sachverhältniß liegt.

Wir werden erst im Verlaufe unserer Betrachtungen

auf das Specielle der Verhältnisse eingehen können; hier schien es angemessen, zunächst nur die Hauptgattungen der Bühnen zu bezeichnen und das später Durchzuführende anzudeuten. In diesem Sinne wenden wir uns zu der dritten Gattung, zu den eigentlichen wandernden Theatern, von der großen vollständigen wohlausgerüsteten Gesellschaft bis zu der kleinsten und miserabelsten „Schmiere" herab, wie der technische Ausdruck für diese vagabondirenden Kunstinstitute lautet. Es liegt auf der Hand, daß diese die geringste materielle Sicherheit und darum auch die geringste Befähigung besitzen, den an das Theater zu stellenden Forderungen zu genügen. Hier können wir nun noch über das bei den vorigen Gattungen abgegebene Urtheil hinausgehen: hier haben wir es häufig mit Verhältnissen zu thun, welchen jede Gemeinschaft mit Kunst und Idealität abgeht, mit Zuständen, wie sie weder die Kunst noch das Leben dulden sollte. Einzelne wohlgeordnete, mäßigen Ansprüchen genügende, nicht alles Kunstsinnes und aller Sitte baare Unternehmungen mögen wohl hie und da eine Ausnahme machen: im Ganzen haben wir es hier mit dem Proletariat der Kunst, wenn überhaupt noch von Kunst die Rede sein kann, zu thun. Auch hier liegt der Materialismus, und zwar in rohester Weise, offen zu Tage.

Die eben vorgeführte Eintheilung leitet von selbst

darauf, zunächst die äußere Verfassung der Theater zum Gegenstande der Betrachtung zu machen. Hiezu bedarf es statistischer Kenntnisse, für welche erst in neuester Zeit genügende Vorarbeiten geboten worden sind. Ueberhaupt kann es als ein Verdienst der letzten Jahre betrachtet werden, daß sie der Statistik eine neue Bahn gebrochen haben, und diese Wissenschaft wird die ihr zu Theil gewordene Unterstützung jedenfalls reichlich vergelten. Freilich muß der Geist sinnvoller Betrachtung die Zahlenreihen beleben, und thut er dieß, wie es z. B. in den seit einiger Zeit erscheinenden der Leipziger Zeitung beigegebenen Beilagen des K. Sächs. statistischen Büreaus der Fall ist, so kann unmöglich der Gewinn ausbleiben. Für eine Statistik des deutschen Theaterwesens hat außer dem, was Theaterzeitungen und Theateralmanache bisher dafür gethan, in jüngster Zeit besonders K. Th. v. Küstner sowohl in seinem für die Theatergeschichte nicht unwichtigen Buche: Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin (Leipzig 1853) als auch in einer statistischen Zwecken besonders dienenden Schrift: Taschen- und Handbuch für Theater-Statistik (Berlin 1855) sich mit Erfolg bemüht. Gleichwohl kann Alles nur als ein gemachter Anfang bezeichnet werden, der auf Fort- und Durchführung, auf Ausdehnung und Vervollständigung Anspruch hat. Denn theils fehlt noch zu

sehr die Bemühung, durch die Zahlen zu bestimmten Gedankenresultaten zu gelangen, theils sind eine ganze Reihe von Theatern bisher noch nicht berücksichtigt worden, namentlich die kleineren und die wandernden. Möchte eine bühnenkundige Feder, wie z. B. Küstner's, sich einmal an eine ausführlichere und vollständigere Statistik machen.

Die äußere Verfassung unserer Theater hat zunächst einen finanziellen Grund, indem sie entweder eine äußere Unterstützung genießen, oder sich selbst erhalten müssen, zweitens einen administrativen, indem sie entweder unter der Leitung eines Hofbeamten oder eines vom Hofe oder der Stadt angestellten artistischen Direktors stehen, oder von dem mit der Theaterconcession betrauten Unternehmer geleitet werden. In der Regel fällt das Vorhandensein einer finanziellen Basis mit dem Wegfalle der rein kaufmännischen Entreprise zusammen, so daß meistens die Hoftheater unter einem verwaltenden, nicht pecuniär selbst betheiligten, die Stadttheater unter einer für eigenen Gewinn arbeitenden Direktion stehen. Indeß ist die Unabhängigkeit der erstgenannten Institute immer nur eine bedingte, da es sich nicht um eine völlige Unterhaltung derselben, sondern nur um einen ihnen aus der Civilliste oder dem städtischen Budget zufallenden Zuschuß handelt, welcher in der Regel fest normiert ist. Was den Theatern außerdem fehlt, um ihren Ausgabeetat zu decken, haben sie durch

die Kasseneinnahmen zu erwerben. In welcher Weise aber sie gegen die andern, welche nur auf sich selbst angewiesen sind, sich im Vortheile befinden, leuchtet von selbst ein. Vielleicht meint der Eine oder Andere, daß es überhaupt sich mit der Bedeutung des Theaters, mit der Wirksamkeit, die man von ihm verlangt, nicht vertrage, daß dasselbe nur gegen Eintrittsgeld zugänglich sei. Man weist uns am Ende gar auf frühere Zeiten, auf die goldenen Tage hellenischer Kunst zurück und glaubt, nur in der Gestalt des griechischen Theaters gelange dasselbe zu dem, was es sein solle; nur so werde es ein echtes, nationales, wirkungsvolles Institut. Gesetzt aber auch, daß es sich so verhielte, so wäre mit dieser Reflexion Nichts gewonnen: denn jene alten Zeiten sind nicht zurückzurufen. Aber es verhält sich in der That ganz anders, d. h. das Theater der Griechen ist eben mit unserem modernen Theater durchaus nicht zu vergleichen; ein Eintrittsgeld (Theorikon) kannte es auch, wenn schon in der Perikleischen Zeit den ärmeren Bürgern dasselbe vom Staate verabreicht wurde. Unser gegenwärtiges Theater aber nimmt eine durchaus andere Stellung ein, als das griechische und römische und kann nicht nach jenen bemessen werden. Es ist seinen eigenen Entwicklungsgang gegangen und durch diesen zu der jetzigen Gestalt geführt worden; deßhalb kann also kaum von einer Vergleichung, gewiß aber von keiner revo-

lutionären Umgestaltung die Rede sein, welche dann nothwendigerweise alle die mitwirkenden Verhältnisse der alten Zeit unbeachtet lassen müßte, da diese Niemand zurückrufen kann noch will. Zeigt aber schon die Geschichte der vorchristlichen Theater, daß der administrativ-finanzielle Gesichtspunkt sich aufdrängte, indem sowohl von den Kosten der Scenierung, Dekoration, der Theatergebäude, der Schauspieler und des Chores sowie von bestimmten Beiträgen der Zuschauer die Rede ist, so kann nun gar in unserer Zeit, da sich das Theater zu einem dauernden Institute ausgebildet hat, welchem in Deutschland viele tausend Mitglieder angehören, von einer solchen idealen Reconstruktion der äußeren Verfassung nicht wohl die Rede sein. Es ist auch in der That der Kunst nicht unwürdig, daß sie der materiellen Interessen mit gedenkt, sofern diese nur nicht maßgebend werden. War also schon in jenen Tagen das Theorikon nicht ausgeschlossen, so kann es in unserer Zeit, bei vollständig veränderter Lage der Dinge, auf keinen Fall entbehrt werden; es wäre dieß in der That schon der äußerlichsten Rücksichten wegen unmöglich. Ein Anderes aber ist es, ob dem Theater damit gedient ist, daß es seine Eintrittsgelder in die Höhe schraubt, so daß es der großen Menge des Volkes halb und halb unzugänglich wird. Hier werden wir unbedingt verneinend antworten müssen und erklären, daß dieß dem Wesen des

Theaters geradezu entgegen ist, indem es aus einem nationalen Kunstinstitute eine Luxusanstalt für Wohlhabende wird. Wenn aber das Theater sich dadurch in seiner Oeffentlichkeit beeinträchtigt, daß es durch Erhöhung des Eintrittsgeldes einen großen Theil des Volkes von sich fern hält, so ist doch nicht anzunehmen, daß dieses Verfahren aus einem principiellen Irrthume über sein Wesen und seine Bedeutung entspringt, obwohl man heut zu Tage sich wohl zu solcher Annahme berechtigt halten dürfte. Jedenfalls ist dabei das materielle Interesse maßgebend gewesen, indem die größeren Bedürfnisse größere Einnahmen verlangten. Der heraufgeschraubte Zustand des modernen Lebens trieb auch die Theateretats auf eine Spitze, welche die Einnahmeverhältnisse der Bühnen in eine viel einflußreichere Stellung brachte. Das aber kann begreiflicherweise leicht der Sache schaden, weil damit die Unabhängigkeit der Administration gefährdet wird. Und insbesondere muß bei den Bühnen, welche auf sich selbst angewiesen sind — und das ist bei der großen Mehrzahl der Fall — leicht der materielle, der Kassenpunkt die andern überwiegen. Ehe wir auf diese Sachen näher eingehen, wird es nicht unerwünscht sein, die pekuniäre Lage einer Anzahl der bedeutenderen Bühnen kennen zu lernen, wobei wir uns an die Mittheilungen des Küstner'schen Taschenbuchs anlehnen.

Die K. K. Hoftheater in Wien, das Burgtheater und Kärnthnerthortheater beziehen einen Gesammtzuschuß von . . . . 300000 fl. C.-M.
und gewähren eine Durchschnittsein-
nahme von . . . . 385000 fl. C.-M.
so daß der Einnahmeetat . . . . . 685000 fl. C.-M.
beträgt, welcher Summe der Ausgabeetat zu entsprechen hat; doch dürfte der oben verzeichnete Zuschuß nicht ausreichen. (Beide Theater gewähren ungefähr 600 Personen dauernde Beschäftigung und geben jährlich etwa 660 Vorstellungen.)

Das K. Hoftheater in Berlin erhält einen Zuschuß von . . . . 140000 Thlr.
und erzielt eine Einnahme von . . . . 220000 Thlr.
so daß die Gesammteinnahme sich auf . 360000 Thlr.
beläuft, wobei es gleichfalls fraglich ist, ob der Gesammtaufwand dadurch gedeckt ist.

Das K. Hoftheater in Dresden wird angegeben mit einer Einnahme von . . . . 100000 Thlr.
und einem etatmäßigen Zuschuß von . . 70000 Thlr.
wovon 40000 Thlr. auf die Kapelle zu
rechnen sind; in Summa . . . . . . 170000 Thlr.
Es wird auch hier fraglich sein, ob außerordentliche Zuschüsse erforderlich sind oder nicht.

Das Hoftheater in München bezieht als Subvention . . . . . 156000 fl. rh. od. 89142 6/7 Thlr.
und nimmt ein . 145000 fl. rh. od. 82857 1/7 Thlr.
Summa 172000— Thlr.

Das Hoftheater in Hannover erhält incl. der Kapelle einen Zuschuß von . . . . 73000 Thlr.
und nimmt an Kassengeldern ein . . . 50000 Thlr.
in Summa 123000 Thlr.

Das Hoftheater in Stuttgart ist angegeben mit einem Zuschuß von . . . 125000 fl. rh. = 71428 1/7 Thlr.
und einer Einnahme
von . . . . 55000 fl. rh. = 31428 4/7 Thlr.
zusammen 180000 fl. rh. = 102856 5/7 Thlr.

Das Hoftheater in Karlsruhe soll vorläufig beziehen
an Subvention . . . . . 100000 fl. = 57142 6/7 Thlr.
an Einnahme . . . . . 50000 fl. = 28571 3/7 Thlr.
in Summa 150000 fl. = 85714 2/7 Thlr.

Das Hoftheater in Darmstadt soll beziehen:
an Zuschuß . . . . 100000 fl. = 57142 6/7 Thlr.
an Einnahme . . . . . 33000 fl. = 18857 1/7 Thlr.
zusammen 133000 fl. = 76000— Thlr.

Das Hoftheater in Kassel bezieht als Zuschuß (einschließlich einer Ersparniß durch Verwendung des Garde-

musikcorps	42000	Thlr.
und nimmt ein	20000	Thlr.
Summa	62000	Thlr.

Das Hoftheater in Weimar soll beziehen:

an Zuschuß	44000	Thlr.
an Einnahme	12000	Thlr.
Summa	56000	Thlr.

Das Hoftheater in Schwerin ist angegeben mit einer

Subvention von	56000	Thlr.
und einer Einnahme von	21000	Thlr.
Summa	77000	Thlr.

Das Hoftheater in Braunschweig bezieht:

an Zuschuß	60500	Thlr.
durch Kasseneinnahme	29500	Thlr.
Summa	90000	Thlr.

wobei die Ausgaben für das französische Theater mit eingerechnet sind.

Das Hoftheater in Dessau bezieht:

an Zuschuß	32000	Thlr.
an Einnahme	8000	Thlr.
Summa	40000	Thlr.

Es ist dieß kein vollständiges Verzeichniß der deutschen Hoftheater, deren es 19 giebt, doch sind die gegebenen Notizen vollständig hinreichend, um die nöthigen Erörterungen anzuknüpfen. Denn überblicken wir die Einnahme- und Subven-

tionsetats der hier genannten 13 Hofbühnen, so ergiebt sich, daß bei allen ohne Ausnahme ein wesentlicher Theil der Einnahme in der Subvention liegt. Nur in den drei Städten Wien, Berlin und Dresden übersteigt die Kasseneinnahme den Betrag des Zuschusses, und gerade bei diesen Theatern ist es sehr zweifelhaft, ob die Administration mit den angegebenen Subventionen ausreicht. Schon in München sinkt die Kasseneinnahme unter die Subventionssumme herab, in Hannover erhält sie sich noch in dem Verhältniß von 2 : 3, in Karlsruhe und Kassel steht sie ungefähr wie 1 : 2, bei den andern Hoftheatern aber wie 1 : 3, sogar wie 1 : 4. Ohne zunächst auf alle Consequenzen dieses Verhältnisses einzugehen, bemerken wir nur, daß sich daraus schon die ungünstige Lage der nicht subvenirten Unternehmungen herausstellt. Denn offenbar entbehren sie einer Hülfe, welche keine nebensächliche Geltung hat, sondern den finanziellen Grundpfeiler der Existenz bildet. Die Bedürfnisse der Bühnen werden aber nicht so wesentlich verschieden sein, daß wir, wenn wir etwa Wien und Berlin ausnehmen, nicht durchgängig Parallelen zwischen den Hof- und Stadttheatern ziehen könnten. Zur Erweiterung des Gesichtskreises wird es darum verstattet sein, auch die Notizen über die Etats der Stadttheater, welche Herr v. Küstner in seinem Taschenbuche giebt, hier mitzu-

theilen. Ihre Zahl beträgt im Ganzen 79, doch beschränken wir uns hier auf die bedeutendsten.

Die vereinigten Theater in Hamburg (Stadt- und Thaliatheater) sollen eine jährliche Einnahme von 200000 Thaler (500000 Mark Cour.) erzielt haben. Es ruhen aber auf der Concession zum Stadttheater bedeutende Lasten, die wohl auf 12000 Thlr. anzuschlagen sind. Wie bekannt, haben sich die vereinigten Theater finanziell nicht halten können, und noch jetzt schwebt die Theaterfrage; denn es ist sehr zweifelhaft, ob jemals wieder ein Stadttheater in Hamburg unter den bisher von Seiten der Behörde gestellten Bedingungen zu Stande kommen wird.

Das Stadttheater in Leipzig wird gleichfalls ohne positive Unterstützung von einem concessionirten Direktor auf eigene Rechnung geführt und erfreut sich nur erst seit neuerer Zeit einiger Erleichterungen, indem man theils von der Erhebung des Miethzinses von 3000 Thalern abgesehen, theils die Preise für die Beleuchtung durch die städtische Gasanstalt herabgesetzt hat. Küstner, der durch genaue Kenntniß der Leipziger Theaterzustände — denn er war selbst längere Zeit Unternehmer des dortigen Theaters — wohl befähigt ist, die Einnahmeverhältnisse dieser Bühne zu übersehen, schlägt dieselbe auf 72000 Thlr. an.

Das Stadttheater in Frankfurt a. M. war schon bisher finanziell vor vielen städtischen Theatern bevorzugt, in-

dem dem Unternehmer im Jahre 1842 nicht nur das Theatergebäude ferner miethfrei überlassen, sondern auch eine Subvention von 13000 fl. rh. bewilligt worden war: ingleichen hatte der Senat dem Pensionsfond eine jährliche Unterstützung von 3000 fl. rh. gewährt. So hat sich denn der Ausgabeetat des dortigen Theaters bei einer Kasseneinnahme von ungefähr 150000 fl. rh. auf insgesammt 163000 fl. rh. = 93142 6/7 Thlr. gestellt. Dennoch ist auch dieses Institut in eine Krisis hineingerathen, die dahin geführt hat, daß eine Actiengesellschaft das Theater fortführt und einen Intendanten ernennt, für welche Stellung der bekannte Schauspieldichter R. Benedix gewonnen ist.

Das Hof- und Nationaltheater zu Mannheim, welches nur dem Namen nach Hoftheater ist, wird von einem Theatercomité, bestehend aus den angesehensten Einwohnern der Stadt, geleitet. Die Einnahmen dieser Bühne bestehen in einem Staatszuschuß von 8000 fl. rh., einer städtischen Zubuße von 31500 fl., und der verhältnißmäßig sehr hohen Kasseneinnahme von 60000 fl., zusammengenommen 99500 fl. = 56857 1/7 Thlr. Etwa trotzdem entstehenden Mehrbedarf deckt die Stadt. Dieses Theater dürfen wir unbedenklich als eines der wohlgeordnetsten Institute bezeichnen, indem hier durch die Municifenz der Einwohnerschaft das Bestehen der Bühne ehrenvoll gesichert, überhaupt der Gemeinsinn für die Erhaltung und

Blüthe der Kunstanstalt thätig ist und nicht, wie das in größeren und reicheren Städten der Fall ist, einem Privatunternehmen noch erschwerende Bedingungen stellt.

In Wiesbaden bestand bis zum Jahr 1848 ein Hoftheater; dieses wurde im genannten Jahre von dem Staate und der Stadt gemeinschaftlich übernommen, unter die Oberleitung eines Theatercomité's gestellt und die artistische Leitung einem technischen Direktor übertragen. Die Einnahmebezüge giebt Küstner in folgender Weise an:

aus der herzogl. Landessteuerkasse	20000	fl.
aus der Stadtkasse	11000	fl.
aus der herzogl. Hofkasse . .	2000	fl.
vom Spielpächter	5000	fl.
Kasseneinnahme	30000	fl.
zusammen	68000	fl.

wobei noch zu bemerken, daß das Haus sammt dem ganzen Inventare, die Beleuchtung und der Bedarf an Dekorationen frei gegeben ist. Auch dieses Theater ruht demnach auf einer sicheren Grundlage und fällt nicht der Privatspekulation anheim.

Das Stadttheater in Breslau ist einem Privatunternehmer gegen einen jährlichen Miethpreis von 1500 Thlr. und einen zweiten von 400 Thlr. für die zur Aufbewahrung von Dekorationen nöthigen Räumlichkeiten überlassen: die Direktion des Theaters hat außerdem sämmtliche Ab-

gaben für das Haus und den Betrieb, sowie die Versicherungsprämien zu zahlen, ohne irgendwelche Erleichterung oder Unterstützung zu genießen. Die Kasseneinnahme beläuft sich incl. der Abonnementsgelder auf circa 80000 Thlr.

Nicht besser ergeht es dem Stadttheater in Königsberg, welches gleichfalls einem Privatunternehmen überlassen ist, das sich zugleich auf die Städte Tilsit, Insterburg, Gumbinnen, Memel und Elbing erstreckt. Die dortige Direktion hat für jeden einzelnen Spielabend an den Actienverein in Königsberg 10—15 Thaler zu bezahlen, was im ganzen Jahre eine Abgabe von circa 3600 Thlr. beträgt: dazu kommen noch zwei halbe Einnahmen, welche als Armenbenefize abzugeben sind, sowie die Verpflichtung, die neu angeschafften Dekorationen dem Vereine als Eigenthum zu überlassen gegen das Recht der freien Benutzung der schon vorhandenen. Eine Subvention der Unternehmung findet nicht statt; die gesammten Kasseneinnahmen schlägt Herr v. Küstner auf 65000 Thlr. an.

Das Stadttheater in Köln, zuletzt mit dem dortigen Vaudevilletheater und dem zu Bonn unter einer Direktion vereinigt, gewährte eine Gesammteinnahme von circa 60000 Thaler; es hat aber die Direktion nicht nur einen Miethzins von 4200 Thlr., sondern auch 1400 Thlr. an die Armen allein in Köln abzugeben, also 5600 Thlr., wozu noch die durch die Benutzung des Theatergebäudes in

Bonn erwachsenden Unkosten kommen. Kein Wunder, wenn daher das Kölner Theaterwesen fortwährend bedrohlichen Schwankungen ausgesetzt gewesen ist.

Das Theater in Aachen erzielt eine Einnahme von ungefähr 30000 Thlr. und erhält für die vier Sommermonate Juni, Juli, August und September eine Unterstützung von 1200 Thlr. von Seiten der Stadt, sowie ihm auch noch einige Erleichterungen in Bezug auf das Orchester und den Theatermaschinisten gewährt sind; dagegen ist ein Miethzins von 600 Thlr. abzugeben und es müssen vier Benefizvorstellungen für die Armen gegeben werden. Mit dieser Bühne ist gegenwärtig das Theater zu Düsseldorf und Elberfeld unter einer Direktion vereinigt, jedoch so, daß die ausübenden Personale für beide Unternehmungen getrennt sind. Die beiden zuletzt genannten Städte geben eine Kasseneinnahme von circa 20000 Thlr., beanspruchen keinen Miethzins für die Theatergebäude, sondern nur einige Benefize für die Armen, das Orchester und die Benutzung der Inventare.

Das Stadttheater in Magdeburg ist eines der am schlechtesten bedachten, indem dort das sich in seinen Baulichkeiten durchaus nicht empfehlende Theater Privateigenthum ist: der Direktor hat für dieses im Winter benutzte Gebäude und das gleichfalls einem Privatmanne gehörende Sommertheater eine Miethe von 2400 Thlr. zu zahlen

und erfreut sich durchaus nicht irgendwelcher Unterstützung; die Einnahmen in beiden Theatern belaufen sich auf circa 40000 Thlr.

Das Stadttheater in Posen gewährte im Theaterjahre 1853—54 eine Einnahme von 36000 Thlr.; eine Subvention empfängt der Direktor nicht, sondern er hat für jede Vorstellung im Stadttheater 13 1/3 Thlr. abzugeben.

Unterstützung dagegen wird dem Stadttheater in Mainz zu Theil, indem das Theatergebäude sammt einer geräumigen Wohnung für den Direktor demselben überlassen, und die Gasbeleuchtung und Heizung des Hauses ihm frei gewährt wird; außerdem erhält er noch jährlich 500 Gulden zur Erhaltung des kostenfrei überlassenen Inventars und hat das Recht, die im Theater befindliche Restauration zu verpachten und drei Maskenbälle im Theater zu halten, sowie ihm endlich nicht unbeträchtliche allerlei sonstige Concurrenz ausschließende Privilegien zur Seite stehen. Diesen Vortheilen steht nur die Verpflichtung, zwei Armenbenefize zu geben, gegenüber. Die Einnahme des Theaters beläuft sich auf 45000 fl. = 25714 2/7 Thlr.

In Nürnberg, dessen Theater zugleich der Stadt Fürth angehört, findet der eigenthümliche Fall statt, daß der Unternehmer nicht bloß Miethzins für die Theaterräume, sondern auch für das Privilegium zahlen muß. Der jetzige Unternehmer hat dieses für eine Kaufsumme von 13500 fl.

und die Auszahlung einer jährlichen Rente von 500 fl. erworben, im Ganzen also, da die Rente noch 7 Jahre zu zahlen war, dafür 20500 fl. verausgabt. Daneben zahlt die Direktion in Nürnberg einen jährlichen Miethzins von 1100 fl. an den Magistrat, in Fürth für jede Vorstellung 8 fl. an den Actienverein; eine Subvention wird in keiner Weise gewährt. Die Einnahmen in beiden Städten belaufen sich auf 32000 fl. = 18285 5/7 Thlr.

Das Stadttheater in Würzburg, welches sieben und einen halben Monat spielt (vom 15. Sept. bis 30 Apr.), erzielt eine Einnahme von circa 30000 fl. = 17142 6/7 Thaler. Hier hat zwar der Unternehmer einen Pacht von 1500 fl. und zwei kostenfreie Benefize für die Armen abzugeben, aber er erhält dafür einen jährlichen Zuschuß von 2400 fl., freie Wohnung und freie Benutzung eines vollständigen Inventars; auch sind weitere Erleichterungen theils schon erfolgt, theils in Aussicht gestellt.

Herr v. Küstner führt in dem mehrfach erwähnten Taschenbuche für Theater-Statistik noch die Theater zu Riga, Pesth und Prag an, von denen hauptsächlich das erste sich namhafter Vortheile erfreut; in Pesth und Prag werden die Theater miethfrei überlassen, und in letzterer Stadt ist die Direktion durch Privilegien und durch Antheil an den Einnahmen öffentlicher Schaustellungen ꝛc. unterstützt. Die letzte Stelle in dem Buche nimmt das

Stadttheater zu Stettin ein, welches, obwohl neuere Notizen Küstner's Angaben nicht zu Grunde lagen, noch heute zu den vorzugsweise belasteten zu gehören scheint.

Zwar ist die Reihe der deutschen Stadttheater keineswegs erschöpft, aber für unsern Zweck reichen die eben gegebenen Mittheilungen vollkommen aus; denn es würde, wenn auch das statistische Material noch so sehr anwüchse, schwerlich etwas hinzukommen, was auf das Resultat, das uns diese Notizen bieten, einen wesentlichen Einfluß hätte.

Denn es geht unleugbar aus ihnen hervor, daß nur in wenigen Fällen dem Theaterunternehmer eine wirkliche Unterstützung zu Theil wird, hie und da kleine Erleichterungen eintreten, in vielen Fällen aber sogar noch eine Belastung stattfindet. Läßt sich daraus schließen, daß diese Unternehmungen fortwährende Schwankungen darbieten, so bestätigt dieß die Erfahrung vollständig. Die Mehrzahl der Stadttheater wechseln fortwährend mit ihren Direktionen, und es möchte als eine äußerst seltene Ausnahme zu betrachten sein, daß dieselbe Direktion eine längere Reihe von Jahren in einer Stadt geblieben sei. Meistens zwingen die pecuniären Verhältnisse die Unternehmer, nach Ablauf des Pachtcontractes sich entweder ganz von dem mühsamen und schwierigen Geschäft zurückzuziehen, oder sie haben wenigstens die Ueberzeugung gewonnen, daß die Stadt, in der sie sich bisher befanden, nicht der Ort ist,

an welchem ihr Streben einen lohnenden Erfolg zu gewärtigen hat. Glücklich sind sie dann noch, wenn sie nicht so weit schon das Ihrige eingebüßt haben, daß es überhaupt für sie unmöglich ist, an einem anderen Orte auf bessere Resultate hinzuarbeiten. Wir lesen ja fortwährend von Direktionsveränderungen, sehen die Theater in den Zeitungen ausgeboten, hören wohl auch von Concurs und gerichtlichem Verfahren: kurz, Alles zeigt, daß die Existenz der Stadttheater eine sehr wechselvolle, unsichere, gefährdete ist. Und wenn man vielleicht meinen sollte, nur die kleineren oder mittleren Städte seien der Schauplatz von Theaterkalamitäten, so würde man sich gewaltig irren: vielmehr sind die allergrößten Stadttheater solchen Zuständen ausgesetzt, wie das Beispiel Hamburgs, das doch eigentlich durchaus gesicherte Verhältnisse bieten könnte und müßte, nur zu deutlich zeigt. Sind aber Städte wie Hamburg, Frankfurt, Breslau, Leipzig, Köln nicht vor solchen Schwankungen gesichert, was sollen wir dann von den mittleren und kleineren erwarten? Es kann aber diese Wahrnehmung nicht auffallend scheinen, wenn man die äußerlichen Verhältnisse der zuerst genannten Hoftheater mit denen der Stadttheater vergleicht. Bei jenen ergab sich, daß der Haupttheil der Einnahmen zumeist in den Zuschüssen, der geringere in dem Kassengewinne bestand: ein Verhältniß, das, wie wir oben

erfahen, bis zu einem sehr beträchtlichen Unterschiede auf-stieg. Diese Zuschüsse fallen nun bei den meisten städti-schen Bühnen weg, und bei manchen treten sogar noch Belastungen ein: kann da ein anderes Resultat erwartet werden? Denn mag man auch zugeben, daß die Anfor-derungen an die Hoftheater andere, höhere seien, daß vielleicht sogar bei diesen eine geringere Erwerbsfähigkeit hie und da durch die Verhältnisse geboten sei, so stellt es sich doch als gewiß heraus, daß der Wegfall einzelner Ansprüche nicht das Aufgeben der übrigen bedingt. In Wahrheit werden heut zu Tage auch an die mittleren Theater nicht geringe Anforderungen gestellt, und bis zu einem gewissen Grade, d. h. bis dahin, daß sie den Cha-rakter von Kunstinstituten gleichfalls zu wahren haben, - sind diese sehr wohl berechtigt. Zugleich lehrt ein Blick auf die vorhandenen Zustände, daß da, wo die städtischen Theater sich einer Subvention erfreuen, die Verhältnisse weit geordneter, dauernder, zuverlässiger sind; also liegt wohl zu Tage, daß der Mangel einer gesicherten mate-riellen Basis die Existenz dieser Theater wesentlich bedroht.

Ueber die dritte Gattung von Bühnen, die eigent-lichen Wandertheater, die concessionierten reisenden Ge-sellschaften, mangeln leider alle genügende statistische No-tizen, obwohl es der Mühe werth wäre, einmal in die finanziellen Zustände dieser Bühnen genaueren Einblick zu

erhalten.*) Vielleicht würde das zuerst dazu führen, daß man diesem Unwesen, — denn als solches muß das Theaterwesen der Wandertruppen von jedem Standpunkte aus, von dem künstlerischen, administrativen und sittlichen, entschieden bezeichnet werden, — ernstlich steuerte. Obschon nun aber ein genauer Ausweis über deren Etatsverhältnisse hier nicht gegeben werden kann, so liegt doch auf der Hand, daß bei ihnen die materielle Unsicherheit ihren Kulminationspunkt erreicht, den Höhepunkt, wo sie zu dem reinen Proletariat führt. Da wir aber in einem besonderen Abschnitte über diese Wanderbühnen zu handeln haben werden, genügt hier die gegebene Andeutung, daß bei ihnen von einer finanziellen Ordnung in der Regel gar nicht die Rede sein kann. Hier ist Ordnung und Sicherheit Ausnahme, und jedenfalls zum Theil ein Werk des günstigen Zufalls. In den Einrichtungen liegt Nichts, was einer Schwankung oder dem Ruin vorbeugen könnte.

Eine eigenthümliche Gattung von Bühnen endlich hat sich in den letzten Jahren entwickelt und ist so zu sagen

*) Eine Theaterzeitung meldete jüngst, daß die Zahl der reisenden Gesellschaften sich auf 67 belaufe, von denen 20 finanziell gut gestellt seien. Selbst wenn — was wir glauben möchten — die Zahl 67 nicht zu niedrig gegriffen wäre, blieben dann immer noch 47 Schauspielergesellschaften übrig, welche sich notorisch in unsicherer Lage befinden. Ist das schon genug!

Mode geworden: das sind die Sommer- und Tivolitheater, die entweder selbständig während der Sommermonate erstehen und dann wieder verschwinden, oder auch als Filiale der städtischen Bühnen erscheinen, so daß ein Theil des an diesen engagirten Personals in den Tivolis oder Arenen auftritt. Diese Bühnen, welche um so beliebter geworden sind, je mehr sie rein materielle Beisätze haben — denn sie sind zugleich Eß-, Trink- und Rauchanstalten — fallen sehr oft mit den Wandertheatern zusammen, indem die reisenden Gesellschaften dergleichen Sommerbühnen aufschlagen und das Wanderpersonal die kleineren Tivolitheater zu ergänzen pflegt. Auch von diesen Theatern, dem modernen Auswuchse des Bühnenwesens, wird in einem besonderen Abschnitte die Rede sein müssen; in Bezug auf ihre materielle Existenz aber leuchtet wohl Jedem ein, daß sie den höchsten Höhepunkt der Unsicherheit darstellt, indem hier ein Hauptmoment für den günstigen Erfolg außerhalb jeder menschlichen Berechnung und Mitwirkung liegt, nemlich das Wetter.

Haben wir nun in dem Vorstehenden die verschiedenen Gattungen von Bühnen nach den beiden Hauptunterscheidungsgründen der Ständigkeit, bloß periodischer oder rein zufälliger Dauer einerseits, und der finanziellen Administration als gesicherte oder der Spekulation preißgegebene Unternehmungen andrerseits kennen lernen, so können wir nun zu der

Betrachtung der Theaterzustände selbst übergehen. Vorher aber wird es gut sein, die beiden zuletzt genannten Bühnengattungen, die Wandertheater und Tivolis einzeln zu betrachten, um dann zu denjenigen Bühnen überzugehen und bei ihnen ausschließlich zu verbleiben, welche sich nicht als hinter unseren Kulturzuständen jämmerlich zurückgebliebene oder durch die materielle Hyperkultur als krankhafte Auswüchse entstandene Erscheinungen kundgeben. Wir wollen erst das beseitigen, was eigentlich gar nicht zum Theater gehört oder wenigstens nicht dazu gerechnet werden sollte.

Drittes Kapitel.

Die Wanderbühnen.

Der Gegenstand, welchem dieser Abschnitt gewidmet ist, scheint Manchem vielleicht weder wichtig noch anziehend, und dennoch ist er Beides in hohem Grade, und so sehr, daß wir ihn geradezu für den wichtigsten und anziehendsten aus der ganzen Reihe der beim Theater in Frage kommenden erklären müssen. Freilich ist es ein Gebiet, das den Beinamen des Anziehenden nicht in dem gewöhnlichen Sinne beanspruchen kann; denn Freude ist es allerdings nicht, die der Betrachtende empfinden kann, da sie ihm in diesen Regionen entweder gar nicht oder in der zwei=

deutigsten Gestalt entgegenkömmt. Aber anziehend muß die Beleuchtung desselben sein, weil es sich um Verhältnisse, Zustände, um Einflüsse und Wirkungen der bedauerlichsten und bedenklichsten Art handelt, anziehend, insofern diese unsere Aufmerksamkeit in weit höherem Grade spannen, als die Regionen des Theaterlebens, in welchen das Licht den Schatten überwiegt oder doch überwiegen kann. Hier haben wir es mit der Nachtseite der Theater zu thun, wo das Dunkel so dicht ist, daß kaum je ein Strahl hellen Lichtes dasselbe durchdringt, wo sich kein Ausweg zeigen will, um dem Schatten zu entfliehen. Darum möchten wir auch diejenigen unserer Leser, welche nicht wie wir von vornherein von der hohen Wichtigkeit der Sache und dem guten Rechte, eine ungetheilte Aufmerksamkeit für sie in Anspruch zu nehmen, überzeugt sind, bitten, sich die Mühe nicht verdrießen zu lassen. Hoffentlich gelingt es uns, sie für unsere Ansicht zu gewinnen, hoffentlich finden endlich Zustände eine gebührende Würdigung und Beseitigung, welche längst als unerträglich hätten erkannt werden müssen. Zugleich werden diese Blätter zum Anwalt für nicht wenige unserer Mitmenschen, welche jetzt bei diesen reisenden Truppen in Armuth verkommen; und glücklich sind sie noch zu nennen, wenn ihr Elend ein äußerliches bleibt, wenn sich nicht zu der schwankendsten aller Existenzen noch der sittliche Verfall hinzugesellt.

Die Wanderbühnen sind es also, welche wir jetzt näher ins Auge zu fassen haben werden.

Welche Bühnen wir unter dieser Bezeichnung verstehen, das haben wir schon früher auseinandergesetzt: es sind alle diejenigen, welche nicht einem bestimmten Orte ausschließlich oder auf längere Dauer angehören, sondern ihre Wirksamkeit auf mehrere Städte vertheilen. Es versteht sich von selbst, daß Hoftheater, welche bisweilen in andern Städten spielen, wie etwa das Berliner, welches in Charlottenburg und Potsdam dann und wann Vorstellungen gegeben hat und giebt, oder die, wie das Coburger, auf eine gewisse Zeit in eine andere Stadt übersiedeln, deßhalb nicht zu den hier in Frage kommenden Instituten gerechnet werden können. Denn bei ihnen ist das Seßhafte, das Dauerhafte durch solche Ausnahmsverhältnisse oder regelmäßige Translokationen durchaus nicht berührt. Auch können diejenigen Stadttheater hier nicht in Betracht kommen, welche entweder kontraktlich mehreren Städten zugleich angehören, so daß jede derselben nur einen Theil des Jahres ein Theater hat, oder von einem festen Mittelpunkte aus zu passender Zeit in kleineren Nachbarstädten Vorstellungen geben. Denn wie dort, so bleibt auch hier das Feste und Ständige der Verhältnisse vorwiegend, und es kann sogar nicht geleugnet werden, daß dieser Grad von Beweglichkeit einer Bühne innerlich und äußerlich zum

Vortheile gereichen kann; eine etwa zu bewirkende Reform des deutschen Bühnenwesens wird dergleichen größere Theaterbezirke überall da anlegen müssen, wo es nicht unzweifelhaft feststeht, daß die einzelne Stadt einen Theateretat selbständig aufzubringen, d. h. durch Kasseneinnahmen zu decken vermag. Die Wanderbühnen, welchen dieser Abschnitt gilt, sind diejenigen reisenden Gesellschaften, welche sich auf einen größeren Bezirk, für welchen sie koncessionsberechtigt sind, so vertheilen, daß sie die einzelnen Städte und Flecken desselben Jahr aus Jahr ein durchziehen, bald hier, bald da verweilen, selten länger als 6 bis 8 Wochen, in der Regel so lange, als die Kasseneinnahme nicht gar zu karg ist. Diese in der Theaterwelt unter den schmeichelhaften Namen „Schmieren" und „Meerschweinchen" bekannten Theatergesellschaften wollen wir als die specifischen Wanderbühnen bezeichnen.

Es möchte wenig Punkte in unserm öffentlichen Leben geben, welche in solchem Grade Anspruch auf eine ernstere Betrachtung und würdigere Behandlung haben, wie diese Ausläufer unseres modernen Theaterwesens; zugleich dürften sich wenige Lebensgebiete finden, welche gerade von denen so ganz und gar übersehen oder wenigstens unrichtig angesehen werden, welche sich verpflichtet fühlen sollten, ihre Blicke auf diesen Punkt zu richten. Gleichwohl ist es leicht erklärlich, weßhalb Zustände der richtigen Be-

leuchtung, und indem diese mangelt, der Besserung und Aufhülfe entbehren, die sich für Jeden, der mit leidlich gutem Willen und halbweg ernstem Sinne dieselben betrachtet, als äußerst bedenkliche und der Abhülfe dringend bedürftige auf den ersten Blick darstellen. Das gilt wie von vielen Angelegenheiten und Verhältnissen insbesondere des socialen Lebens, so auch von den Wanderbühnen. Die einseitige und völlig ungenügende Stellung, welche der Staat, oder allgemeiner gesagt die Behörde gegenüber denselben einnimmt, reicht bis über einige Koncessionsbedingungen und über eine polizeiliche Aufsicht nicht hinaus: die öffentliche Meinung aber hat am seltensten Gelegenheit, sich in der Tagesliteratur über diese Theater zu äußern, da sie zumeist an Orten sich befinden, die sich im äußersten Falle bis zu einem Intelligenzblatt, was oft so viel heißt als ein Blatt ohne Intelligenz, erheben. Wenn aber je einmal die künstlerischen Leistungen einer Wandertruppe in einem Lokalblatte zur Besprechung kommen, so geschieht dieß meist nur, um das Publikum anzulocken: die literarischen Kräfte, welche sich als Zugpflaster benutzen lassen, haben entweder nicht die Absicht, oder nicht die Fähigkeit, sich ernster auf die Sache einzulassen. So verirrt sich nur dann und wann einmal ein ernsteres Wort in die Zeitungen und Journale: leider werden nur Kundgebungen der periodischen Presse nicht genügend

beachtet. In einem längeren Artikel hat sich z. B. in jüngster Zeit Hermann v. Bequignolles in der Leipziger allgemeinen Theaterchronik ausgesprochen und manches recht Treffende über die Sache gesagt, so daß es fast bedauerlich erscheint, daß der Aufsatz nicht einem größeren Publikum und in selbständiger Haltung dargeboten ist: das würde den Verfasser zu einem Abschliff und Ausbau seines Versuches von selbst geführt haben. So ist denn leider wahr, daß die Kenntniß dieses Theatergebietes eine höchst unvollkommene und ungenügende ist: fast die Mehrzahl lernt dasselbe nur aus Romanen kennen, wo dem geschilderten Wanderleben in der Regel ein poetischer Reiz angedichtet oder eine starke materialistisch=sinnliche Färbung verliehen ist. Der Lesende hat dann das mühelose Geschäft, sich herauszusuchen, was der Wirklichkeit treu nachgeschildert und was bloß erdichtet ist, und es ist jedenfalls am bequemsten, das poetische ideale Treiben für das Abbild der Wirklichkeit, und den wüsten Sinnengenuß, gepaart mit Noth und Sorge, für eitel erlogene Dinge zu halten. Das möge aber Jeder nach seinem Belieben thun, es bleibt doch immer gewiß, daß eine genauere Kenntniß dieser Theaterzustände und eine ernstere Würdigung derselben selten gefunden wird.

Ueber die Entstehung dieser reisenden Schauspielergesellschaften werden wir nicht viel zu sagen haben: im

Ganzen weisen sie auf die deutschen Theaterzustände des vorigen Jahrhunderts zurück. Herumziehende Komödianten gab es schon frühzeitig in Deutschland, es finden sich dergleichen schon im 15. und 16. Jahrhundert erwähnt. Doch können jene Zeiten noch nicht von einem Theater als ausgebildetem Kunstinstitute reden, und darum auch nicht von Schauspielern, die als Künstler bezeichnet werden könnten. In dieser Beziehung beginnt erst im 18. Jahrhunderte, und zwar von und zu Lessings Zeit der Aufschwung, zunächst aber auch nur in dem gesellschaftlichen Wanderleben der Schauspielertruppen. Diese dehnten sich in damaliger Zeit über weit größere Ländergebiete aus, was durch die bei weitem geringere Zahl derselben zu erklären ist. Als nun aber die größeren dieser Wandertruppen seßhaft wurden und sich die Höfe und größeren Städte des Theaters annahmen, indem sie stehende Bühnen gründeten, änderte sich der ganze Zustand des Theaterwesens. Nun trat natürlicherweise der Begriff der „reisenden Gesellschaft“ erst in einem schroffen Gegensatze gegen jene dauer- und seßhaft gewordenen Bühnen auf. Zu den letzteren wendete sich der bessere, talentvollere, strebsamere Theil der Schauspieler, an sie schloß sich die Literatur in Produktion und Kritik an, wenigstens soweit es überhaupt zu einem Anschlusse kam, und die ersteren, welche an der Unstätigkeit der früheren Theaterverhältnisse festhielten,

büßten nicht nur alle bevorzugten künstlerischen Kräfte so wie den Zusammenhang mit Dichtung und Kritik ein, sondern wurden auch dadurch, daß in den beßten, größten, den sichersten Gewinn versprechenden Städten die stehenden Bühnen sich festsetzten, um ihren bisherigen Erwerb gebracht. Es war durchaus nothwendig und für eine würdige Entwickelung des deutschen Theaters unvermeidlich, daß dieser Umschwung vom Wandernden und Unsicheren zum Seßhaften und Dauernden erfolgte, daß die Theater als geordnete und gesicherte Institute aufzutreten versuchten, aber der Umschwung hätte mehr Rücksicht auf das Zurückbleibende nehmen sollen. Da indessen nicht zu leugnen ist, daß die Geschichte der stehenden Theater noch kein hohes Alter hat, daß ihre Zahl noch eine schwankende, bald zu- bald abnehmende, daß überhaupt die Theaterorganisation füglich nur als eine provisorische zu betrachten ist: so ist auch für die bei der Fortentwickelung zurückgebliebenen Wandertheater noch keineswegs die Hoffnung aufzugeben, eine definitive oder wenigstens weiter ausgreifende Organisation des Theaters werde ihnen ihr wohlbegründetes Recht angedeihen lassen. Ein anderes Recht aber möchten wir ihnen nicht zusprechen, als dieses, als den Anspruch auf Nachholung des bei ihnen Versäumten; im Gegentheile würden wir ihnen das Recht, in ihrer gegenwärtigen Weise fortzubestehen, auf das Entschiedenste

bestreiten. Denn die Wanderbühnen sind nicht bloß die Schattenseite, sondern sie sind, um deutlicher zu reden, der Schandfleck des deutschen Theaters, sie sind einer der faulsten Flecke in unserem ganzen gegenwärtigen Kulturleben, sie müssen entweder in eine andere Lage und Gestalt gebracht, oder aufgegeben werden. Um diese Behauptungen zu beweisen, wenden wir uns den Verhältnissen dieser Theater, wie sie in materieller, künstlerischer und sittlicher Beziehung uns entgegentreten, zu.

Wir haben schon früher darauf aufmerksam gemacht, daß die pekuniäre Basis dieser Unternehmungen eine durchaus ungesicherte sei: es ist dieß leicht als durch das ganze Verhältniß nothwendig gegeben nachzuweisen. Denn seitdem sich die stehenden Theater gebildet haben, und seitdem in diesen Instituten das Spekulationsprincip, d. h. die Uebernahme der Bühne durch einen Unternehmer, zur Geltung kam, haben sich fast alle größeren Städte in den Besitz eines eigenen Theaters zu setzen gewußt. Theils schmeichelte ein solcher Besitz den Bewohnern und der leitenden Kommunalbehörde, theils suchte die Spekulationslust der Theaterunternehmer jede Stadt auf, deren Einwohnerzahl und finanzielle Verhältnisse eine leidliche Einnahme versprachen. Dieses Bestreben, ein Theater zu haben, und die Begierde, eine Direktion zu führen, haben es sogar dahin gebracht, daß die Kräfte mancher Städte

entschieden überschätzt wurden. Eine Zeit lang gab es zu viel stehende Theater, aber wie oft hörte man auch von dem Wechsel der Direktion in Folge pekuniärer Verluste! Die retrograde Bewegung in dieser Beziehung dauert noch heute fort, und die hier gemachte Erfahrung hätte hingereicht, um durch eingreifende Reformen die deutschen Theaterzustände ordnen zu lernen. Jedenfalls aber hat das Ueberhandnehmen der stehenden Theater, das im Allgemeinen als ein Fortschritt in der Theatergeschichte anerkannt werden muß; den zurückbleibenden ambulanten Bühnen die besten Einnahmequellen entzogen. Ihre finanzielle Basis war von vornherein untergraben, als sie bei den größeren und wohlhabenderen Städten vorbeiziehen mußten. Sie blieben und bleiben auf die kleineren und mittleren Städte angewiesen, welche selbst einen kleineren Theateretat nicht während des ganzen Jahres oder während der Wintermonate durch die Kasseneinnahmen zu decken vermögen. Es hat nun zwar den Anschein, als liege in diesem wechselnden Aufenthalte ein nicht unbedeutender Vortheil; denn — so sagt man — Theaterlustige giebt es überall, und wenn zehn Monate im Jahre kein Theater ist, so ist der Andrang des Publikums während der zwei Monate, in welchen eine Wandertruppe ihre Bühne in dem Städtchen aufschlägt, desto größer. Das ist aber theils nur scheinbar, theils nur bis zu einem gewissen

Grade wahr. Denn mit der Theaterlust geht es wie mit andern menschlichen Neigungen: sie werden durch die Anregung, die ihnen zu Theil wird, geweckt und durch die ihnen gewährte Nahrung wach erhalten. Wo sich selten ein Theater hinverirrt, wird in der Regel auch das Verlangen nach einem solchen nicht sehr laut werden, und Direktionen dürften oft sich gewaltig verrechnen, wenn sie gerade deßhalb, weil diese oder jene Stadt mehrere Jahre keine Bühne bei sich gesehen, auf eine besonders starke Einnahme rechnen wollten. Das Erholungsleben der kleinen Städte nimmt zumeist eine sehr bestimmte Gestalt an und erlangt darin eine Festigkeit und Regelmäßigkeit, wie sie die großen Städte nicht kennen oder wenigstens wegen der Menge der Bewohner und der Mannigfaltigkeit der Vergnügungsörter nicht erkennen lassen. Es fehlt dem Kleinstädter nicht an Erholung, vielmehr geht es bei ihm meistens gar flott ins Wirthshaus und in die verschiedenen Klubbs, und an wohlgedeckten Tischen mangelt es in kleinen Städten am allerwenigsten. Aber es setzt sich das Philisterthum in dem Vergnügungswesen fest und erzeugt eine ziemliche Abneigung gegen irgendwelche Störung der Gewohnheit. Das erschwert bei einem nicht geringen Theile der Kleinstädter den Besuch des Theaters. Dazu kommt aber, daß überall das Publikum eines Theaters nicht aus denselben immer wiederkehrenden Personen bestehen darf: es muß mehr,

viel mehr Theaterbesucher geben, als der Theaterraum faßt. In den größeren Städten ist der fortwährende Wechsel des Publikums leicht möglich, so daß, eine Anzahl stehender Gäste ausgenommen, die Zuschauer jeden Abend in einer Woche andere sind: in kleineren Städten ist das schon anders. Da pflegt es darauf anzukommen, daß die wohlhabenderen Beamten- und Bürgerfamilien recht oft kommen; die Reihe trifft die einzelnen viel häufiger. Das führt in der Regel dazu, daß die ersten Vorstellungen überfüllt sind, und daß dann allmählich das Haus oder der Saal verödet. Wiederholungen gegebener Stücke werden dadurch erschwert und es wird dem Repertoire eine Mannigfaltigkeit zugemuthet, unter welcher selbst der Grad von Tüchtigkeit der Ausführung, der hier zu fordern wäre, leiden muß. Das wirkt wieder störend auf die Einnahme, und so haben wir sehr häufig schon nach vierzehn Tagen das Bild des finanziellen Verfalls vor uns. Gesetzt aber auch, diese Bemerkungen, welche nicht auf Abstraktionen, sondern auf Beobachtung beruhen, träfen nicht überall zu, so sind noch andere Umstände zu beachten, welche die Existenz der Wandertheater gefährden. Wir dürfen nemlich nicht übersehen, daß sich die Physiognomie unserer kleinen Städte in den letzten 20 Jahren gewaltig verändert hat, und zwar besonders durch den Umschwung in den Verkehrsanstalten. Früher, als nur die Postkutschen

und Stellwagen die Verbindung der kleineren Städte mit den in der Nähe gelegenen größeren herstellten, war das Leben in jenen weit isolirter, origineller, naiver: da mochte es wohl Leute in ihren Mauern geben, welche weder eine größere Stadt noch ein großes Theater je gesehen hatten. Man lebte in einer glücklichen Abgeschiedenheit von der Kultur der großen Städte, hielt sich frei von den Bedürfnissen und Ansprüchen derselben, und war in seinem Kleinstädterbewußtsein eben so froh wie, wenigstens in gewissen Beziehungen, genügsam. Da hatte auch das wandernde Theater ein leichteres Spiel: die Mehrzahl begnügte sich gern damit, wenn man auch einmal bei Gelegenheit einer der ewig denkwürdigen Reisen nach der Residenz ein großes Theater gesehen und besucht hatte; noch Andere hatten wohl überhaupt eine Bühne von größerem Umfange und in glänzenderer Ausstattung niemals zu sehen bekommen. Seitdem aber die Eisenbahnen Deutschland in allen Richtungen durchschnitten haben, seitdem auf diese Weise Entfernungen, welche früher groß erschienen, fast nicht mehr bestehen, hat sich für die Mehrzahl der kleineren Orte das Alles gänzlich geändert. Eine andere Lebensanschauung ist eingezogen, andere Gesichtskreise haben sich eröffnet, zugleich aber auch andere Ansprüche und Bedürfnisse eingefunden. Schon jetzt wird man nicht viele Mittelstädte finden, die nicht an irgend eine Eisenbahnlinie sich anlehnen oder die-

selbe leicht erreichen können, und da, wo dem Verkehr noch nicht die Flügel des 19. Jahrhunderts gewachsen sind, wird, wenn einigermaßen die betreffende Gegend durch Wohlhabenheit, merkantilische, industrielle, landwirthschaftliche Thätigkeit, oder auch wohl durch den grellen Gegensatz davon Beachtung verdient, sicher daran gedacht, Eisenbahnverbindungen baldigst herzustellen. Es ist hier nicht am Orte, auf die Wirkungen hinzuweisen, welche von den veränderten Verkehrsverhältnissen ausgegangen sind, so anziehend diese Aufgabe auch wäre: wir würden von vielen und großen Vortheilen, aber auch von nicht unbeträchtlichen Nachtheilen zu reden haben. Jedenfalls aber ist diese Umgestaltung den in diesem Abschnitte behandelten Theatern nicht zu Gute gekommen. Jetzt weiß man auch in der kleinsten Provinzialstadt, was die größeren Bühnen bieten: die meisten ihrer Bewohner haben in Residenzen und Handelsstädten, oder wenigstens in einer Provinzialhauptstadt die Theater besucht, die ganze Anschauung der Kleinstädter ist großstädtischer geworden. Das verkümmert die naive Freude an dem, was die Wanderbühnen, wenn sie sich die größte Mühe geben und sonst ohne allen Tadel sind, bieten können; man vergleicht, und man spöttelt. Ja, man kann sogar behaupten, daß das Publikum solcher kleinen Städte noch anspruchsvoller ist, als das der großen, weil dem Kleinstädter eine nicht geringe Lust innewohnt,

zu zeigen, daß er die Welt, die jenseits der Stadtthore liegt, gar wohl kennt. Darum läßt sich fast behaupten, daß der Großstädter eher sich mit der mittelmäßigen gut gemeinten Aufführung eines solchen Theaters begnügt, als der Bewohner des Städtchens selbst, der die Gelegenheit nicht gern vorbeigehen läßt, zu bemerken: „Ja, als ich das Stück in Berlin sah!“ Seitdem die Reflexion und Blasiertheit der Hauptstapelplätze der Menschheit vermöge der Eisenbahnen durch ganze Länder transportiert worden sind, ist es mit der sonst viel belächelten Einfalt der Kleinstädter, aber auch mit ihrer vielleicht nicht genug anerkannten Einfachheit, anders geworden. Die naive Unbefangenheit ist mächtig erschüttert, sie sind in einen Konflikt von dem was sie haben und dem was sie nur außerhalb ihres Weichbildes finden, hineingedrängt worden, der die Theaterfreude im Rahmen ihrer beschränkten Verhältnisse nur zu sehr trübt.

Wie dieß auf die Wanderbühnen zurückwirkt, ergiebt sich leicht. Einmal dadurch, daß der Besuch von vornherein ein weit schwächerer ist als damals, wo die wenigen Theaterwochen immer einen gewissen Glanz in das stereotype einfache Leben hineinstrahlten: denn man reist jetzt gleich zum Theater, man fährt nach nahegelegenen Städten, man braucht auch mehr modischen Putz und — man hat kaum noch so viel Geld als früher, wo man sich mit dem

begnügte, was das Städtchen selbst bot. Zweitens aber auch dadurch, daß die Direktionen überhaupt erhöhten Ansprüchen zu genügen haben, und nach der wunderbaren Methode der meisten Theaterdirektionen sucht man diesen Ansprüchen nicht durch bessere und gediegenere Kunstleistungen, sondern durch größeren Aufwand in der äußerlichen Zuthat zu genügen, — nicht dadurch, daß man sich enger an die Dichtung anschließt, sondern daß man sich durch das Hervorsuchen aller neuen Effekt- und Spektakelstücke möglich weit von Kunst und Poesie entfernt. Um dieses Verfahrens willen darf man die Leiter der Wanderbühnen noch am wenigsten tadeln, da sie ja dem herrlichen Beispiel großer Theater folgen.

Zu allen diesen Umständen, deren Einwirkung auf die finanzielle Lage der Wanderbühnen unverkennbar ist, gesellt sich aber noch ein ganz besonders einflußreicher. Unsre frühere Betrachtungen haben deutlich gezeigt, daß diejenigen Theater, welche durch ihre Leistungen hervorragen, sich bedeutender Zuschüsse erfreuen: es zeigt sich ein Zusammenhang zwischen diesen Subventionen und Erleichterungen und der ganzen inneren und äußeren Tüchtigkeit der Bühne. Diejenigen städtischen Theater, welche sich solcher Beihülfe nicht erfreuen, sondern noch belastet sind, sahen und sehen wir fortwährenden Schwankungen unterworfen. Dieser völlige Mangel einer äußeren Unterstützung ist nun auch

das Loos der Wanderbühnen, und wenn wir annehmen, daß ihr Etat in richtigem Verhältnisse zu dem Etat der städtischen Bühnen steht, so wird der Mangel an Beihülfe in demselben Verhältnisse auf sie wirken, wie es dort der Fall war. Wenn wir aber die Sache genauer ansehen, finden wir, daß nicht nur keine Unterstützung stattfindet, sondern daß auch nicht unbedeutende Lasten ihnen auferlegt werden. Freilich baut sich jetzt fast jedes Städtchen ein Theatergebäude, damit ein Thespiskarren darin einkehre, aber es sind selten kunstfreundliche Motive, welche den Bau veranlassen. Es ist eine Bauspekulation, die sich rentiren muß, und wer ist das Opfer derselben? Kein anderer, als der Theaterdirektor, der in dem Städtchen einkehrt: diesem wird eine tüchtige Miethsumme oder eine Abgabe für jeden einzelnen Spielabend abverlangt, und ihm dadurch von vornherein eine drückende Fessel angelegt. Dabei ist noch zu bemerken, daß diese Theatergebäude sich durchaus nicht auf wirkliche Theatervorstellungen beschränken, sondern an alle möglichen „Künstler" vermiethet werden. „Selbst Menagerien sind uns angenehm" stand jüngst in einer einen solchen Schauplatz ausbietenden Anzeige. Möglich, daß auch dem Publikum Menagerien „angenehm" sind, dem Theater aber kann's nicht frommen, wenn es mit aller möglichen Hanswursterei, zuletzt gar noch mit Affen und Leoparden um denselben Schauplatz

konkurriren soll. Auch das wirkt nachtheilig auf den Sinn des Zuschauers, dem man es dann nicht verargen kann, wenn er Theater und Seiltänzerei in einen Topf wirft; warum nöthigt man ihn zu solcher verkehrten Anschauung? Es ist aber in der Regel mit einer Miethabgabe für den Schauplatz noch nicht gethan, sondern es kommen andere Unkosten dazu. Die polizeiliche Aufsicht kostet Geld, es müssen in der Regel ein paar Armen-Benefize gegeben, vielleicht auch eine Anzahl von Freibillets abgegeben werden, und es giebt noch eine ganze Reihe ähnlicher indirekter Abgaben, die sich bald da bald dort einstellen. Einzeln betrachtet, erscheinen diese Abgaben sehr unbedeutend, wenn man sie aber zusammenrechnet und die geringen Einnahmequellen in Anschlag bringt, welche diesen Bühnen überhaupt zufließen, so wird eine nicht unbedeutende und verhältnißmäßig sogar beträchtliche Summe daraus. Dazu kommen die fortwährenden Umzüge, welche Geld kosten, wenn man sie auch auf den anspruchslosesten Leiterwagen bewerkstelligt. Und überall, wohin man kommt, erneuern sich jene Abgaben, bei denen dann noch der neue Aufbau der Bühne, und die dadurch gebotene, für Theatergesellschaften, welche von der Hand in den Mund leben, sehr unwillkommene Ruhezeit in Anschlag zu bringen ist. Das Alles zehrt an dem Marke dieser Bühnen und erhält sie in einer fortwährenden Bedrängniß: und doch ist

mit Allem diesem noch nicht die Menge der Uebelstände erschöpft, sondern es hinkt noch ein sehr wichtiger nach, welcher in der großen Anzahl dieser reisenden Gesellschaften besteht. Man ist zu freigebig mit den Koncessionen, oder ist es wenigstens gewesen, während hier die größte Sparsamkeit und Vorsicht unumgänglich nöthig wäre. Wir werden an einer andern Stelle zeigen, daß das ganze Koncessionswesen auf einer bedauerlichen falschen Anschauung von der Sache beruht, und begnügen uns jetzt mit der Bemerkung, daß man bei der Ertheilung von Koncessionen selten die erforderlichen Unterlagen besitzt. Vielleicht wird der Aufschwung, welchen die Wissenschaft der Statistik in den letzten Jahren genommen, dazu beitragen, hier ein anderes Verfahren allmählich herbeizuführen; aber auch die genauesten statistischen Nachweise reichen nicht aus, um eine Koncessionsertheilung auf sie zu gründen. Alle Berechnungen werden haltlos, wenn man die inneren Voraussetzungen vergißt, ohne welche sie eben nicht bestehen können, d. h. wenn man die Bedingungen übersieht, welche dem koncessionirten Unternehmen die Fähigkeit verleihen, laut der statistischen Notizen ihm zufließenden Mittel wirklich theilhaftig zu werden. Und diese Bedingungen ruhen nicht bloß in dem Nachweise der nöthigen Geldmittel, sondern weit mehr noch in dem Nachweise der Befähigung ein Theater zu führen. Hier liegt der Schwerpunkt für

die Ertheilung der Koncessionen, denn der Nachweis der pekuniären Mittel ist nicht mit der nöthigen Sicherheit zu führen, Täuschungen sind hier nur zu leicht; dann aber bedarf es nur einer mittelmäßigen Kenntniß des Theaterwesens, um zu wissen, wie bald ein paar tausend Thaler in diesen Unternehmungen zugesetzt sind. Und wie selten ist ein solcher Besitz vorhanden! Ist die Koncession aber einmal erworben, so erneuert sich die Kontrole erst dann, wenn der äußere Ruin bereits die traurigsten Folgen mit sich gebracht hat. Bisher hat man aber für die innere Qualifikation der Unternehmer ganz und gar ungenügende Gesichtspunkte gefunden, unter denen der, daß derselbe eine Reihe von Jahren Schauspieler gewesen, gewöhnlich der Ausschlag gebende ist. Es ist das ungefähr so, wie man Wirthshauskoncessionen an Kellner vergiebt, und doch ist es eine ganz andere Sache um die Leitung einer Bühne, und sei sie noch so klein; das Theater ist eben kein Wirthshaus, und auch kein industrielles Unternehmen, wozu Geldmittel und rein technische Befähigung ausreichen. Hier handelt es sich um einen nicht unbedeutenden Bildungsgrad und um einen sittlichen Charakter; und wie sieht es so oft mit diesen Erfordernissen aus!

Wir sagten, die Zahl der reisenden Gesellschaften sei eine zu große, und das ist gewiß ein bedenkliches Uebel. Denn wenn sich zu allen den bedeutenden Schwierigkeiten,

mit denen die Existenz dieser Bühnen zu kämpfen hat, auch noch der Uebelstand gesellt, daß sie sich in einem zu kleinen Raume bewegen müssen, daß sie sich in kleineren Städten fast ablösen oder in dieselben zu bald zurückkehren müssen, daß sie am Ende gar in Dörfern ihr Lager aufschlagen und auf die Schaulust der Landleute spekuliren, so wird die Situation immer bedenklicher. Zweitens aber ertheilt man nicht bloß zu viele Koncessionen, sondern man bewilligt sie auch zu leicht, sogar in Bezug auf die pecuniären Mittel. Wer sind denn die Direktoren dieser reisenden Gesellschaften? Schauspieler, die selbst solchen Truppen angehörten, und die durch irgend welches günstige Geschick in den Besitz eines kleinen Kapitals gekommen sind, vermittelst dessen sie sich aus dem Stande der Bedrückten in einen nicht minder belasteten, der aber doch nach einer Seite hin wenigstens das Recht des Drückens hat, aufschwingen. Bei dem alljährlich wiederkehrenden Falliren solcher Direktionen werden entweder Koncessionen vakant, oder es glückt auch wohl, eine neue zu erhalten. Und wie schwächlich ist meist die Basis, auf der sich ein neues Unternehmen aufbaut! Im allerseltensten Falle ist die Summe aus Ersparnissen entstanden, weil ein plus in den Geldbeuteln der reisenden Schauspieler eine staunenswerthe Seltenheit ist. Man hat ein Sümmchen geerbt oder erheirathet, oder es findet sich wohl auch ein wohl-

habender Gönner, der seinen Geldkasten zu öffnen bereit ist. Diese Theatermäcene werden entweder von verlockenden Nebenaussichten gewonnen, oder es gelingt dem neuen Unternehmer wohl auch, einen reichlichen Gewinn voraus zu berechnen. Denn nirgends mehr als bei dem Theater herrscht die Neigung, das Mißlingen der früheren Unternehmungen aus der schlechten Direktionsführung abzuleiten. Nirgends ist die hypothetische Konstruktion beliebter, als hier, und ein „wenn wir die und die Stücke gegeben hätten, wäre das Haus zum Brechen voll gewesen!“ ist ganz an der Tagesordnung. Nur der Umstand, daß die Gunst des Publikums ein gar nicht zu berechnender Faktor für das Endresultat ist, erklärt es, daß trotz der traurigsten Erfahrungen doch immer wieder neue Versuche gemacht werden, das Problem einer glücklichen Direktion zu lösen. Manche Städte, auch größere, sind so zu sagen die Kirchhöfe für derartige Unternehmungen geworden, und doch drängen sich immer wieder neue Bewerber um die noch frischen Grabhügel, um ihren Vorgängern nach kurzer Frist zu folgen. Von einer ausreichenden Bildung aber ist bei den meisten dieser wandernden Bühnenleiter gar keine Rede, denn sie sind meist aus der Schule dieser Bühnen selbst hervorgegangen, und was haben sie in dieser zu dem Wenigen, was sie innerlich mitbrachten, gewonnen? Sie haben eine leidliche Kenntniß der belieb-

testen Bühnenstücke, — natürlich von dem ästhetischen Standpunkte aus, daß das Stück „Etwas gemacht hat“ oder „noch machen kann,“ — haben ein paar hundert Rollen entweder gelernt und gespielt, oder auch bloß gespielt, an ihrem sittlichen Werthe aber wahrscheinlich noch eingebüßt. Kommt nun zu dieser ihrer inneren Befähigung für die Direktion einer Bühne noch die oben geschilderte Schwierigkeit der äußeren Lage hinzu, so kann man sich leicht vorstellen, von welchem Principe sie bei ihrer Direktionsführung ausgehen. Es ist nur das eine: Zuschauer zusammen zu bringen! Wie das zu Wege gebracht wird, ist ziemlich gleichgültig. Reizmittel auf Reizmittel wird in Bewegung gesetzt, aber jedes derartige Mittel nutzt sich ab und die Steigerung wird immer schwieriger. So kommt es denn zumeist nach kurzer Zeit dahin, daß die Einnahmen sinken, man hat die größte Mühe, mit heiler Haut aus der Stadt herauszukommen, läßt vielleicht Schulden zurück, beginnt am zweiten Orte dasselbe Treiben und fährt den Thespiskarren am Ende so tief in den Koth hinein, daß der Bühnenfürst vom Throne steigen muß. Koncession und Inventar gehen an einen Nachfolger über, der sich um die Passiva schwerlich kümmert, und der Rundlauf beginnt von Neuem.

Bisher haben wir uns nur mit diesen Bühnen im Allgemeinen, und mit den Direktionen in Bezug auf ihre

schwierige finanzielle Stellung beschäftigt; wir wollen auch das Personal dieser Theater in unsere Betrachtung hineinziehen. Selbstverständlich ist dasselbe von weit geringerer Anzahl, als das der stehenden Theater, aber bei aller Beschränkung, selbst wenn wir annehmen wollen, daß die Gesellschaft sich nicht mit der Aufführung von Opern abgiebt, ist immerhin eine ziemliche Zahl von Mitgliedern erforderlich. Man braucht doch wohl ein Dutzend Personen, selbst da, wo die Geschäfte des Maschinisten, Dekorationsmalers und Zettelträgers von darstellenden Mitgliedern besorgt werden. Und nehmen wir an, daß die monatliche Gage eine höchst geringe sei, so ist doch immer eine nicht ganz kleine Summe nöthig, um am Ende des Monats, oder je nachdem die Bestimmungen getroffen sind, in anderen Terminen, richtig auszuzahlen. Zu diesem Gageetat, der auch für die kleineren Theater in Folge der Theuerung und der erhöhten Ansprüche aller Arbeitenden gesteigert worden ist, kommt nun die ganze Masse der Nebenausgaben, auf die wir zum Theil, insoweit sie nemlich als offizielle und halboffizielle Belastungen auftreten, schon aufmerksam machten. Aber man braucht ja auch Musik, Beleuchtung, Theaterzettel, Requisiten, und bisweilen ist am Ende gar ein Honorar für ein Stück zu zahlen; die Theateragenturen verlangen ihre Spesen, dann und wann wollen die Kostüme und Dekorationen vermehrt

oder erneuert sein, alle die unvorhergesehenen vom Zufalle herbeigeführten kleinen Ausgaben nicht eingerechnet, welche sich überall im Leben einstellen. Auf diese Weise wächst der Etat bedeutend, und es gehören nicht bloß gute Sonntagseinnahmen, sondern auch wenigstens halbgefüllte Theater an den Wochentagen dazu, um das nöthige Geld zusammenzubringen. Geht Alles gut, dann ist es noch immer fraglich, ob die Direktion ehrenhaft genug ist, den Mitgliedern ihre knappe Gage voll und pünktlich auszuzahlen, ob der Direktor nicht für seine Person oder Familie viel zu viel braucht, ob er nicht noch frühere Verpflichtungen zu erfüllen hat. Aber selbst wenn er seine Gagen richtig auszahlt, haben die Mitglieder Noth genug, um nur halbwegs zu bestehen. Denn bei den hohen Preisen aller Lebensmittel, bei der Steigerung, welche selbst in den kleinen Städten die einfachsten Wohnungen erfahren haben, bei der unabweisbaren Nothwendigkeit für den Schauspieler selbst dieser Gesellschaften, irgend Etwas von Theatergarderobe zu besitzen, reichen die kärglichen Besoldungen kaum so weit, um ein kümmerliches Leben zu fristen. Darüber hinaus kommen sie selbst im glücklichsten Falle nicht: denn wenn das Theater, was schon selten genug ist, gute Geschäfte macht, so fließt der Ueberschuß in die Kasse des Direktors, und die Schauspieler müssen sich damit begnügen, wenn sie nur wirklich satt

werden können. Um das zu erreichen, sind aber zwei Voraussetzungen nöthig: daß das Theater genug einnimmt, und daß der Direktor den guten Willen hat, seine Pflicht zu erfüllen. Aber wie, wenn Eines von Beiden nicht der Fall ist, oder gar Beides? Die unglücklichsten, bedauerlichsten Verhältnisse zeigen sich dann. Fangen die Einnahmen an, unzureichend zu sein, so ist es ganz natürlich, daß die Schauspieler darunter zuerst leiden; denn die laufenden Ausgaben, wie Miethe, Beleuchtung, Musik ꝛc. ꝛc. müssen zunächst bezahlt werden, weil sonst die Direktion mit der Polizei in Konflict geräth, oder der Kredit verloren geht: also wird vom Schauspieler Geduld verlangt. Welche Hülfsmittel aber stehen diesem zu Gebote, um seine Existenz zu fristen? In der That so gut wie keine; er muß entweder sein bischen Garderobe verkaufen oder versetzen, oder sich ein Sümmchen zu borgen suchen, oder auf Kredit leben, was Alles für ihn schwierig und zugleich nachtheilig ist. Im glücklichen Falle machen es bessere Einnahmen der Direktion möglich, die Rückstände zu bezahlen, und dann mag es sich ziemlich ausgleichen, obgleich solche bloß auf Kredit und Borg ruhende Existenz in der Regel eine kostspieligere ist. Wenn das aber nicht der Fall ist, und selten mag das in derselben Stadt vorkommen, daß es heißt: Ende gut, Alles gut, was dann? Dann müssen die Gagen überhaupt herabgesetzt werden,

oder es wird auf Theilung gespielt, oder die Direktion packt ein. Keiner dieser Fälle aber reißt die Mitglieder aus ihren Verlegenheiten, sondern immer stürzen sie nur noch tiefer hinein. Denn von einer Gage, die knapp und meist nur unter gewissen Voraussetzungen ausreicht, läßt sich nichts wegnehmen, ohne die ärgsten Entbehrungen aufzuerlegen; auf Theilung spielen ist ein schlechter Ausweg, wo die Direktion als Besitzerin der Koncession und des Inventars und als Schauspieler mit so und so viel Antheilen eintritt. Schließt die Direktion die Bühne, so ist es vollends aus, da dieß meistens erst dann geschieht, wenn bereits Niemand mehr Etwas hat. Wir halten hierbei noch fortwährend an der Voraussetzung fest, daß die Direktion den besten Willen hat, ihren Verpflichtungen nachzukommen; aber was hilft aller gute Wille, wenn die Möglichkeit fehlt? Und welcher Ausweg bleibt dem Schauspieler? Er kann, sagt man, kündigen und ein anderes Engagement suchen, da wo die Geschäfte besser gehen. Freilich kann er kündigen, aber wie bekommt er denn ein neues Engagement? Er muß sich danach umsehen, entweder selbst in eine andere Stadt reisen oder sich an eine Agentur wenden. Beides kostet Geld, und das hat er nicht: er soll aber auch noch die schon eingegangenen Verbindlichkeiten erfüllen: wer giebt ihm dazu das Geld? Da heißt es dann: er hat ja For=

derungen an seine Direktion und kann diese verklagen. Auch das steht ihm frei, aber was hat er in der Regel zu erwarten? Einen sehr langwierigen Civilproceß, auf den sich kaum ein wohlmeinender Advokat einläßt, da dieser recht gut weiß, daß Nichts dabei herauskommt, sondern kaum die Kosten gedeckt werden. Ist nun gar die Direktion nicht Schuld, und hat sie nicht absichtlich oder böswillig den Schauspieler in solche Lage gebracht, so wird er kaum geneigt sein, den Rechtsweg zu betreten. Er sucht seine Gläubiger mit seinem Hab und Gut zu befriedigen oder zu vertrösten, hofft daß der Direktor ihn später bezahlt, harrt entweder aus, oder sieht, ob es anderwärts besser geht. Oder — und das ist ein sehr gewichtiges oder — er sucht irgend einen Nebenerwerb. Es liegt theils in der Art der schauspielerischen Thätigkeit, theils aber auch in der Art und Weise, wie die Mehrzahl dieser Wanderschauspieler auf die Bühne gelangt, daß solcher Nebenverdienst entweder schwierig ist, oder sich auf sehr zweideutige Wege verliert. Leider gilt das Letztere namentlich von den Schauspielerinnen dieser Gattung, wie wir wohl nicht weiter nachzuweisen nöthig haben.

Wenn nun aber die oben gemachte Voraussetzung nicht erfüllt wird, wenn der Direktor nicht so ehrenhaft und wohlwollend gesinnt ist, wie steht es dann? Dann steigern sich alle diese Nachtheile bis zur Unerträglichkeit; dann

beginnt das Elend schon da, wo es noch nicht zu beginnen nöthig hätte, und der Schauspieler ist gleich von Anfang an und fortwährend im Nachtheile. Das liegt in der zweideutigen Natur der Theaterkontrakte, die der Direktion stets einige Hinterthürchen offen lassen, um Verlegenheiten aus dem Wege zu gehen. Während sie den Schauspieler gewaltig einengen, ihm eine ganze Menge von Verpflichtungen auferlegen und mit starken Strafen drohen, ist die Direktion, die schon durch ihre natürliche Stellung im Vortheil ist, noch durch allerlei Klauseln begünstigt. Es ist das viel zu weitläufig, aber es ließe sich nachweisen, daß ein Theaterdirektor sein Chikanenspiel stets dahin treiben kann, daß der dadurch Betroffene in die empfindlichsten Nachtheile geräth, ohne daß dabei irgend etwas Ungesetzliches geschieht. Diese Willkür ist aber in ungleich höherem Grade bei den Wandertheatern zu Hause, weil sie hier auf weit geringeren Widerstand stößt, und der Widerstand gewöhnlich nur darin besteht, daß Willkür der Willkür entgegentritt, d. h. daß der Schauspieler durchgeht. Um nur ein Beispiel anzuführen, so besteht meistens bei den Wanderbühnen ein Theil der Einnahme der Mitglieder in einem Benefizantheil. Je mehr bei dem Kontrakte dieses Benefiz betont wird, desto abhängiger ist der Schauspieler, denn er muß sich dabei den Bestimmungen des Direktors unterwerfen, der es übrigens von vornherein

in der Hand hat, den einzelnen Schauspieler in der Gunst des Publikums zu heben oder zu stürzen. Diese Benefiz-aussicht spornt den Schauspieler wohl an, aber sie nöthigt ihn auch, Alles in Bewegung zu setzen, damit der Besuch recht zahlreich sei: das hilft dem Direktor erwerben, und schließlich kann dann aus dem Benefize werden, was da will.

Doch wir wollen uns nicht auf Detailschilderungen einlassen: daß die Lage der wandernden Bühnen in finanzieller Hinsicht eine äußerst mißliche, kümmerliche, fortwährend gefährdete sei, davon kann sich Jeder überzeugen, der sich die Mühe geben will, nur einige Theater dieser Gattung genauer zu beobachten. Die allertraurigsten Verhältnisse finden statt; es kam vor, daß Vorstellungen um kleine Quantitäten von Nahrungsmitteln, wie Kartoffeln, gegeben wurden. Und welche äußerliche Noth herrscht oft! Elende Wohnungen, schlechte Kost, und daneben ein letzter Schimmer von äußerem Flitter, der den Kontrast nur noch erhöht! — Aber man darf sich nicht durch die äußere Schale täuschen lassen; diese sieht oft viel besser aus, als der Kern wirklich ist: man muß in das Innere zu blicken suchen, und dann wird man schwerlich ableugnen können, daß der materielle Zustand der Wandertheater ein höchst kläglicher ist.

Indeß möchte doch die pekuniäre Lage eines Institutes gerade in unserer Zeit, wo sich fast in allen Berufszweigen

große Schwierigkeiten vorfinden, nicht als allein maßgebend zu betrachten sein. Deßhalb müssen wir zu dem sittlichen Zustande dieser Gesellschaften übergehen und untersuchen, wie es damit beschaffen ist. Zu diesem Zwecke müssen wir jedenfalls zunächst fragen, welcher Art das Personal dieser Bühnen ist, welche Gattung von Schauspielern ihr angehört, wie es mit der Vorbildung derselben steht. Niemand wird hier zu hohe Erwartungen hegen, wenn er sich von der äußeren Noth, von der Mühseligkeit des Erwerbens und der Kümmerlichkeit der Existenz bei diesen Leuten nur einigermaßen überzeugt hat. Er wird weder bessere Talente hier suchen, noch sich wundern, wenn die Strebsamkeit unter dem Druck der Sorge und unter der Handwerksmäßigkeit des Betriebs ermattet, und eben so wenig wird man voraussetzen wollen, daß die Schauspieler dieser niedrigsten Stufe geistige und sittliche Bildung in höherem Grade besitzen. Indeß wie anspruchslos man auch an die Betrachtung dieser Personale gehe, man wird immer noch viel mehr erwarten, als man in Wirklichkeit findet, und in anderer Beziehung auf weit schlimmere Zustände stoßen, als selbst ein dunkelsichtiges Auge gewärtigt. Vielleicht ist das Verzeichniß, welches H. v. Bequignolles in der oben erwähnten Abhandlung giebt, ein wenig zu dunkel gefärbt, aber leider ist es nur zu wahr, daß das Personal der Wanderbühnen einen wahrhaft bedauerlichen An=

blick gewährt. Was für Leute treffen wir hier an? Zuerst Schauspieler und Schauspielerinnen, welche in diesem Leben der „Schmieren“ geboren wurden, darin aufwuchsen und alt geworden sind. Das klingt wohl wunderbar, ist es aber nicht: werden doch die Kinder solcher Schauspieler früh schon auf die Bühne gebracht. Sind sie dann halb erwachsen, so treten sie als Mitglieder bei der Truppe ein, und hat dieses Leben mit seiner steten Bewegung und seiner Mischung von Arbeit und Müßiggang sie erst einmal umsponnen, dann ist es gar schwer, sich von ihm loszureißen. Dazu gehört viel Talent und noch mehr sittliche Kraft; das erste ist selten vorhanden, und die zweite geht in dem sie von Kindesbeinen an umgebenden Treiben frühzeitig verloren, oder wird überhaupt gar nicht geweckt. Wunderbar ist es, aber die Erfahrung hat es bestätigt, daß in diesem unsteten Wanderleben bei all seiner Noth und Bedrängniß ein geheimnißvoller Reiz liegt, der freilich nur auf sittlich erschlaffte Naturen wirken kann. Diese aber berührt es mächtig, so daß es öfter vorkommt, daß Schauspieler aus diesen Kreisen, welche durch irgend eine wohlwollende Hand in gesichertere Theaterverhältnisse oder in das bürgerliche Leben eingeführt wurden, das ihnen Gebotene bald im Stiche ließen und zu dem alten Elend zurückkehrten. Manche werden das sehr rührend finden, uns scheint es höchst ernsthaft und bedauerlich, denn es

zeigt, welcher Grad von innerer Erschlaffung hier oft einreißen mag. Im Ganzen läßt sich wohl mit Sicherheit behaupten, daß diejenigen, welche ihre theatralische Laufbahn bei den „Schmieren" beginnen, sei es nun, daß sie schon durch ihre Geburt einer solchen Gemeinschaft angehörten, oder daß sie als Anfänger dazu kamen, selten auf die Dauer sich über das Schmierenthum erheben. Wir haben aber noch eine andere Gattung von Schauspielern zu erwähnen: das sind die, welche bei den Wanderbühnen aufhören, nachdem sie vorher größeren Theatern angehört haben. Das ist eine schon bedenklichere Art von Menschen, denn meistens sind es nicht die empfehlenswerthesten Eigenschaften, welche diesen Rückschritt herbeiführten, und nur in den allerseltensten Fällen ist es nicht die Folge eigener Verschuldung. Die Erträglichsten möchten noch die unruhigen Naturen sein, die es nirgends lange aushalten, und die in Folge der willkürlichen Erfüllung ihrer Kontrakte endlich da anlangen, wo der Kontrakt oft eine sehr untergeordnete Rolle spielt. Schlimmer steht es mit denen, welche der Mangel an Talent und Fleiß so weit herabsinken ließ; am schlimmsten aber mit denen, welche durch bestimmte Fehler oder lasterhafte Gewohnheiten sich unfähig gemacht haben, Mitglieder einer würdigeren Gemeinschaft zu sein. Das sind oft sehr begabte Schauspieler, welche sich dem Trunke ergeben haben und so zur Wan-

derbühne herabsanken: da trifft man denn hie und da Mitglieder, die wie Ruinen an eine vergangene bessere Zeit erinnern, deren Spiel noch einzelne Momente aufweist, die weit über die Leistung der übrigen Mitglieder hinausgehen; gedächtnißschwach und altersstumpf geworden, vermögen sie nun kaum den Anforderungen dieser Bühnen zu genügen. Doch so sehr diejenigen zu bedauern sind, welche in diesem Theaterleben aufwuchsen und in ihm stecken blieben, so sehr wir die zu beklagen haben, welche von höherer Stufe sich zu dieser erniedrigten, so fehlt doch noch die Hauptgattung, das eigentliche Gros dieser Sorte. Das sind denn allerdings Solche, die nicht zum Theater gingen, weil eine starke Neigung, auf ein wirklich vorhandenes Talent begründet, sie trieb, sondern weil sie sich vom Scheine verlocken ließen, einem eingebildeten Talente vertrauten oder überhaupt mit dem Leben sich sonst nicht abzufinden verstanden. Junge Menschen, welche die Mühe des Lernens wie den Zwang einer Berufsordnung scheuten, die durch Unordnung oder Vergehen aus der bereits begonnenen Laufbahn herausgeworfen wurden, Leute von kaum halber Bildung, die den Schein des Theaterlebens mit seinem wirklichen Inhalte verwechseln, verlassen Schule, Elternhaus und Beruf, um ihre Theatercarriere bei einer solchen Gesellschaft zu beginnen. Während der Eintritt in einen Beruf ein wohl bedachter und wohl vorbereiteter

Schritt sein soll und es in der Regel in anderen Lebensgebieten auch ist, pflegt hier die entscheidende That im Sprunge zu geschehen, leichtsinnig und unüberlegt, in den meisten Fällen ohne die Zustimmung wohlmeinender Verwandten oder Freunde, oft gegen ihren Wunsch und Willen, nicht selten in Folge eines durch eigene Schuld herbeigeführten Konfliktes mit den Forderungen des bisherigen Lebens.

Es ist zu bedauern, daß das Treiben der Wandertheater nicht schon sorgfältigere Beleuchtung gefunden hat: aber es ist unmöglich, daß man sie genauer angesehen, weil man sie sonst nicht so ganz ungehindert fortbestehen lassen könnte. In der That läßt sich wohl mit ziemlicher Gewißheit annehmen, daß bei zwei Drittheilen der Mitglieder dieser Bühnen, abgesehen von den Kindern der wandernden Mimen, der Anfang dieser Laufbahn mit innerlichen Mängeln oder äußeren Vergehungen im Zusammenhange steht. Auf die einzig richtige Art und Weise, wie ein Beruf ergriffen werden soll, werden nur sehr Wenige in unsern Tagen diesem Stande sich zugesellt haben. Das gilt denn auch von den weiblichen Mitgliedern dieser Gesellschaften: auch hier liegen häufig Motive vor, die wir in andern Fällen gewiß nicht gelten lassen würden, von denen eine durch Romane und Theaterschriften überreizte Phantasie noch das am wenigsten ärgerliche sein mag.

Was haben wir aber von solchen Menschen zu erwarten? Es wäre thöricht, an einen sittlichen Ernst zu denken, wenn wir doch sehen, daß in vielen Fällen der Mangel daran zu diesem Berufe führte. Früher, als sich die stehenden Theater noch nicht festgesetzt hatten, ja selbst noch so lange, als die Zahl derselben sich nicht zu einer so bedeutenden gesteigert hatte, mögen die reisenden Gesellschaften immer noch als eine Art von Theaterschule haben angesehen werden können. Möglich, daß damals noch manches tüchtige Talent bei ihnen begonnen hat, also auch möglich, daß junge Leute von Befähigung und sittlichem Charakter sich an sie anschlossen. Jetzt, wo die Theaterverhältnisse sich ganz anders gestaltet haben, ist die propädeutische Bedeutung der herumziehenden Theater so gut wie verschwunden. Es wird sich kaum Jemand noch einbilden, daß er von einer Schmiere aus Carriere machen könne; der angehende Schauspieler, dem es Ernst um die Sache ist, wird sich ohne Zweifel sagen müssen, daß er so nicht beginnen dürfe. Dieser Umstand aber kann nur dazu beitragen, die innere und äußere Entwickelung der Individuen mißtrauisch zu betrachten, welche dennoch sich auch heute noch an diese Wandertruppen anschließen. Leider ist es nur zu wahr, daß sie sehr häufig Menschen zur Zufluchtsstätte dienen, welche sich den Anforderungen eines Berufes oder den Gesetzen des bürgerlichen Lebens nicht

unterwerfen wollten, welche aus der Schule des Lehrers oder aus der Schule des Lebens herausliefen, — freilich um in eine viel strengere Schule, in die des Elends, einzutreten. Es giebt das zu ernsten Betrachtungen Anlaß, und namentlich muß es befremden, daß der Staat hier keine strengere Aufsicht übt! Freilich wird es zu allen Zeiten Subjekte geben, welche sich mit dem bürgerlichen Berufsleben nicht vertragen, und kein Gesetz und keine Verwaltung wird verunglückte Genies und Tagediebe ganz beseitigen können. Aber es ist doch ein Unterschied, ob man sich gefallen läßt, was man sich gefallen lassen muß, oder ob man solche Sammelplätze für sonst untaugliche Subjekte geradezu koncessionirt. Das ist eine verwerfliche Toleranz, von der man auch jedenfalls zurückkehren wird, und welche bisher nur dadurch vermittelt wurde, daß man den richtigen Standpunkt für die administrative Behandlung der Sache nicht fand oder sich nicht aneignete. Es liegt in diesen Zuständen ein solcher greller Widerspruch gegen sonst so bestimmt und scharf hervortretende Forderungen und Bestrebungen, daß der dringende Wunsch sich erheben muß, man möge diesen Widerspruch ausgleichen, wenn man nicht Mißtrauen gegen die Innerlichkeit jener übrigen Bestrebungen geradezu aufnöthigen will. Doch kehren wir zu unsern Wanderbühnen zurück. Die Mitglieder derselben, wir mögen uns zu den Einen oder zu den

Andern wenden, geben uns nirgends einen ausreichenden Grund, der uns berechtigt, einen sittlichen Standpunkt bei ihnen anzunehmen: ja wir müßten eine solche Voraussetzung eine ungerechte nennen. Welche Konsequenzen hat dieß? Jedenfalls die, daß wir der sittlichen Haltung dieser Truppen nicht zu sehr vertrauen dürfen: es müßte denn sein, daß in der Ausübung des Berufes und in der ganzen Lebensordnung bei diesen Leuten eine zur Sittlichkeit erziehende Kraft läge. Dieß aber ist auf das Allerentschiedenste in Abrede zu stellen, so daß sich vielmehr eher sagen ließe, in den wenigen Individuen, welche aus lauteren Motiven und in reiner Gesinnung sich auf diese Bahnen einlassen, gehe sittlicher Ernst und moralische Kraft zu Grunde oder werde wenigstens so getrübt, daß sie wirkungslos bleiben. So hart diese Behauptung klingt, so sehr ist sie berechtigt. Denn zunächst müssen wir überhaupt von dem Stande des Schauspielers sagen, daß er weit mehr als fast alle anderen mit inneren Gefahren verbunden sei. Phantasie und Sinnlichkeit werden kaum irgendwo anders in gleicher Weise in Bewegung gesetzt, indem beide wesentlich mitwirkende Momente sind. Wie mögen wir uns den Schauspieler ohne ein reiches Phantasieleben denken, und wie können wir ableugnen, daß bei ihm die Sinnlichkeit genährt werde, da er ja durch dieselbe und auf dieselbe zu wirken hat? Darum wird in

ihm leichter, als in einem Andern, das nothwendige Gleichgewicht gestört, und es ist ein starkes Gegengewicht erforderlich, um dem vorzubeugen. Diese entgegenwirkende Kraft liegt in dem echten künstlerischen Sinne, in der gewonnenen geistig=sittlichen Bildung. Und selbst da, wo Beides vorhanden, bedarf es noch der sittlichen Energie des Charakters, um Phantasie und Sinnlichkeit nicht zu einer so überwiegenden Geltung gelangen zu lassen, daß eine ganz falsche Lebensanschauung und Lebensweise entsteht. Es bedarf darum für die Beurtheilung der Theaterzustände überhaupt einer richtigen Würdigung der erschwerenden Umstände, welche gleichwohl den sittlichen Maßstab der Betrachtung nicht verlieren darf. Daß aber das Theaterleben an sich nicht zur Unsittlichkeit, Frivolität oder wenigstens Schlaffheit der Grundsätze zu führen braucht, davon überzeugen uns ja, Gott sei Dank! Beispiele genug der ehrenwerthesten, tüchtigsten, sittlich stärksten Persönlichkeiten in diesem Gebiete. Sie sind nicht zu häufig, aber doch zahlreich genug, um die Möglichkeit, in dem Strudel dieses Lebens aufrecht stehen zu bleiben, uns darzulegen. Auf der andern Seite aber können wir freilich nicht wegläugnen, daß selbst an den größeren Bühnen sich Verhältnisse und Zustände finden, welche im schroffen Gegensatze zu den Gesetzen der Zucht und Sitte stehen; sie gehören nicht gerade specifisch dem Theater an, sondern

finden sich auch in andern Lebensgebieten, aber allerdings sind sie hier besonders häufig und treten vermöge der öffentlicheren Stellung des Schauspielerstandes deutlicher hervor. Wenn wir aber solche Zustände bei den größten Theatern finden, wo sich die Schauspieler einer ganz anderen äußeren Lage erfreuen und zugleich eine höhere Bildung voraussetzen lassen, so ist von vornherein zu erwarten, daß der Stand der wandernden Schauspieler bei geringerer Bildung und bedrängter äußerer Lage ein anderes Verhältniß zu den Anforderungen der Sittlichkeit einnimmt. Die Wirkungen dieser beiden charakteristischen Unterschiede dieser Schauspielerklasse von den übrigen, der äußerlichen Lebensstellung und der mangelhaften Bildung, sind ganz unverkennbar. Was den ersten dieser beiden Punkte betrifft, so ist im Allgemeinen ein Einfluß der äußerlichen Lebensverhältnisse auf die sittliche Natur des Menschen nicht zu verkennen, und im Ganzen läßt sich wohl behaupten, daß die beiden Gegensätze der Armuth nnd des Ueberflusses am gefährlichsten einwirken. Von Ueberfluß ist bei den reisenden Komödianten wohl niemals zu reden, also bleibt nur der Gegensatz, die Sorge und die Mittellosigkeit übrig. Indeß mögen selbst beschränkte Verhältnisse noch keineswegs dazu führen, daß unsittliche Zustände einreißen; es wäre das namentlich in unsern Tagen eine zu traurige Voraussetzung, als daß wir sie

machen könnten. Zwei Momente kommen hier erfolgreich zu Hülfe: einmal eine innere Widerstandskraft, und dann äußerlich eine gewisse Sicherheit des Erwerbes, sei er auch nur gering. Den Wanderschauspielern gehen diese beiden Momente aber verloren: die innere Widerstandskraft ist nicht nur von vornherein sehr gering, wie wir schon erörterten, sondern wird auch durch die eigenthümliche Beschaffenheit des Schauspielerlebens wenig unterstützt. Ihre äußere Noth besteht aber ganz vorzugsweise in dem Mangel aller und jeder Sicherheit, da ihr Erwerb von Zufälligkeiten abhängig ist, die ganz und gar außerhalb ihrer Macht liegen: sie arbeiten eben nicht für ein Bedürfniß, wenigstens nicht für ein äußerliches, und daß sie einem *inneren* Bedürfnisse nicht begegnen, dafür hat die ganze gegenwärtige Stellung des Theaters zur Genüge gesorgt. Diese fortwährende Schwankung ihrer Existenz bringt die widrigsten Folgen mit sich, auf die schon früher hingewiesen wurde. Es entsteht eine Abhängigkeit von dem Direktor und von dem Publikum, die nicht ohne moralische Konsequenzen ist, noch ganz abgesehen davon, daß sie sich mit einer wahren, echten künstlerischen Thätigkeit nimmermehr vereinigen läßt. Eine Sklaverei tritt ein, die an außereuropäische Zustände erinnert, wie dieselben vor kurzer Zeit so viele Herzen in vorübergehende Aufregung versetzt haben: dieses unser modernes Sklaventhum mitten in

civilisirten christlichen Staaten mag Manchem darüber entgangen sein. Oder ist es nicht Sklaverei, wenn das Wohl und Wehe einer ganzen Familie von dem Wohlwollen eines Direktors und von der Beifallgeneigtheit eines Publikums abhängig ist? nicht Sklaverei, wenn es, wie wir oben sahen, keine Mittel und Wege giebt, die dem Bedrückten und Benachtheiligten zu seinem Rechte verhelfen? Die hier sich steigernde Nothwendigkeit, dem Publikum Beifallszeichen zu entlocken, gute Freunde unter den Zuschauern zu haben, drängt die Schauspieler in Gunstbuhlerei hinein, die sich gewöhnlich noch über die Coulissen hinaus erstreckt, und bei den Schauspielerinnen auf sehr schlüpfrige Pfade führt. Oefters werden aber noch weit direktere Wege eingeschlagen, um die karge Einnahme zu erhöhen, und leider sind auch hier die Direktionen oft nicht ohne Schuld. Locken sie doch nur zu gern durch glatte Gesichter und jugendliche Erscheinungen, und werden in dieser Beziehung bisweilen Zumuthungen an die armen Geschöpfe, welche der Bühne angehören, gestellt, von denen es besser ist, hier gar nicht weiter zu reden. Zweitens aber ist die ganze innere Verfassung dieser Art von Schauspielerinnen und Schauspielern keineswegs eine solche, daß ein hinreichender Widerstand zu gewärtigen wäre. Sie sind ja meistens weder im Besitze einer nur einigermaßen genügenden Bildung, noch war es

eine ernste Lebensanschauung, ein Gefühl für Recht und Pflicht, was sie auf die Bühne führte. Oft ganz ungebildet, häufig mitten aus dem Schulkursus herausgelaufen, oder der Lehrzeit wegen ihrer solcher Geister unwürdigen Prosa entsprungen, genährt durch Romanlektüre und stümperhafte dilettantische Versuche, betreten sie die Bühne mit allerlei verschwommenen unklaren Vorstellungen, von einer allgemeinen Abneigung gegen Mühe, Ordnung und Regel getrieben. Ein halbwegs glückender Versuch weckt den eigentlichen Dämon des Theaterlebens, die Eitelkeit, und das Geschick ist entschieden. Wo in aller Welt soll die Widerstandskraft bei diesen Persönlichkeiten liegen? Und das Leben dieser Gesellschaften trägt ja noch dazu bei, das Gewissen zu ersticken und die noch übrige sittliche Energie zu tödten. Denn welche geistige oder sittliche Anregung bietet es dar? Von der Literatur kommen ihnen ja nur die schlechtesten und oft zweideutigsten Produkte, die ganze Lustspiel-, Possen- und Spektakelliteratur mit ihren frivolen Tendenzen, pikanten Wendungen und ihrer höchst oberflächlichen Moral zu Gute, wenn man das ein zu Gute kommen nennen will. Es möchte heut zu Tage überhaupt Jedem recht schwer werden, wenn er sich an der modernen dramatischen Literatur geistig und sittlich heranbilden wollte; und nun gar an diesen Theatern, deren Mittel für die Tragödie meist gar nicht, selten für

das feinere Lustspiel ausreichen? Welche geistige Anregung bietet sich ihnen sonst? Von einer eigentlichen Heimath ist keine Rede, sie sind 4 Wochen hier, 4 Wochen dort, des Tags mit Proben, am Abend mit Aufführungen beschäftigt, ohne pekuniäre Mittel, um sociale Beziehungen zu suchen, oder auf anderm Wege für Belebung und Belehrung zu sorgen. Dazu kommt die noch immer nicht überwundene Abneigung des Volkes gegen den Schauspielerstand, die auch sicher so lange fortbestehen wird, als man diese Paria-Institute duldet oder ihre mögliche Reform unterläßt. Höchstens der leichtfertigere Theil der Stadtbewohner läßt sich auf einen Umgang ein, bei dem der Schauspieler schwerlich mehr gewinnt, als hie und da die Zeche: die weiblichen Mitglieder der Gesellschaft finden in jedem Orte ein paar Liebhaber, und das wird Niemand für einen geistigen und noch weniger für einen sittlichen Gewinn halten. Es versteht sich, daß das Publikum hier einen Theil der Schuld hat: aber man kann dem Publikum auch nicht zumuthen, daß es diese Leute mehr respektiren solle, als ihre Lebens- und Handelnsweise Respekt einflößt. Das gilt ganz besonders in Bezug auf das eheliche Leben und das „Verhältnißwesen" bei diesen Theatern. Da geht es in Wahrheit greulich zu, indem man zwar dem Spruche folgt: „es ist nicht gut, daß der Mensch allein sei," aber Gesetz und Sitte völlig mit Füßen tritt. Man schließt

eine Ehe, man geht wieder aus einander, man lebt mit einander, auch ohne kirchliche Handlung, Alles nach seinem Belieben. Darum ist es dem Publikum kaum zu verdenken, wenn es ganz verlernt hat, an Zucht und Sitte in diesen Kreisen zu glauben. Wie aber steht es mit der Erziehung der Kinder? Kann man sich etwas Traurigeres denken? Diese kleinen Geschöpfe, mit ihren Eltern zum Loose des Wanderns verdammt, entbehren der Wohlthat eines regelmäßigen dauernden Schulunterrichts, der ihnen doch doppelt Noth thut, da sie unter so starken und nachtheiligen Einflüssen aufwachsen müssen. Denn wer kann von den Eltern verlangen, daß sie ihr Kind, um es vor diesen Einflüssen zu sichern, anderswo erziehen lassen? Wie schädlich aber ist es, wenn die Kinder alle Monate eine andere Schule besuchen, und leicht möglich, daß es auch der Schule nicht gut thut, wenn die allerwärts gesammelten Unarten ihr auf diese Weise zufließen. Wer dächte nicht auch an die religiöse Erziehung? Wie mag es damit aussehen? Ist überhaupt das Theater der Kirche nicht bloß fremd, sondern fast möchte man sagen, feindlich geworden, in welchem Grade gilt dieß dann von den reisenden Gesellschaften? Tadle man sie darum weniger, und bedaure sie desto mehr! Es ist ja Alles in der Existenz und Konstruktion dieser Institute darauf angelegt, das Edle im Menschen zu Grunde gehen zu lassen, wie

sollte das Edelste, der Glaube und die Frömmigkeit, verschont bleiben? Es wäre fast darauf zu wetten, daß Kirchenbesuch, Genuß des heiligen Sakramentes und Beichte in diesen Regionen ziemlich unerhörte Dinge seien, und mit Bitterkeit möchte man behaupten, daß wenn eine reisende Gesellschaft in einer kleinen Stadt den Gottesdienst besucht, es nur eine Demonstration ist, um ein günstiges Urtheil für sich zu erwecken. Wir können also auch in Bezug auf den sittlichen Zustand dieser Bühnen zu keinem andern Resultate gelangen, als daß derselbe ein kläglicher ist. Es liegt dieß nicht nur in der Beschaffenheit ihres Personales, welches in der Regel von vornherein einer sittlichen Lebensanschauung entbehrt, sondern auch an der materiellen Bedrängniß dieser Bühnen, welche nicht bloß die Bestrebungen zum Guten lähmt, sondern geradezu zum Unrecht verleitet, an dem ganzen inneren und äußeren Lebensgange dieser Bühnen, welcher fast alle die Nachtheile des Theaterlebens zeigt, ohne einen seiner Vortheile zu gewähren. Es bleibt uns nur noch übrig, einen Blick auf die künstlerische Lage dieser Anstalten zu werfen; gelangen wir auch hier zu dem Resultate, daß dieselbe eine bedauerliche sei, so scheint denn über die Berechtigung dieser Bühnen überhaupt ein Zweifel nicht mehr obwalten zu können.

Unsere bisherigen Auseinandersetzungen bieten schon

hinreichendes Material, um zu einem Urtheile über die künstlerische Bedeutung der Wanderbühnen hinzuleiten, denn wir können uns eine gedeihliche künstlerische Thätigkeit weder mit einer so schwankenden und oft geradezu zur bittersten Noth der Armuth herabsinkenden Existenz verbunden vorstellen, noch ist ein echtes Künstlerthum ohne Bildung und Sittlichkeit denkbar. Die Nothwendigkeit, dem Erwerbe nachzuspüren und alle Mittel in Bewegung zu setzen, welche eine Einnahme gewähren, erniedrigt jede Kunst zum Handwerk, weil unter jenem Zwange und seinen Konsequenzen der Idealismus des künstlerischen Schaffens flieht; so wird denn die Schauspielkunst zum Komödiantenhandwerk. Indeß kann auch das Handwerk auf eine tüchtige, verdienstliche Art betrieben werden, und auch hier, wo die handwerksmäßige Betreibung der Natur der Sache widerspricht, und deßhalb von vornherein eine Erniedrigung ist, läßt sich noch ein Theaterhandwerk mit einer gesunden und naiven Basis denken. Aber in diesem Sinne wird das Theaterhandwerk nicht geübt, und zwar wegen der Individualität der wandernden Schauspieler. Diese sind eben so wenig fähig, tüchtige Handwerker zu sein, wie sie unfähig sind, eine Künstlerschaft zu erwerben. Also nur in dem niedrigsten Sinne kann das sonst so ehrenwerthe Wort von den ambulanten Bühnen gebraucht werden.

Zwar schließen manche dieser Theater eigentlich keine Gattung dramatischer Vorstellungen aus, indem sie Opern, Trauerspiele, Lustspiele und Possen aufführen. Indeß sind es doch nur wenige reisende Gesellschaften, die sich bis zur Oper versteigen, und diejenigen, welche es thun, stehen meist auf der Scheidelinie zwischen stabilen und ambulanten Bühnen. Aber es kommt auch nicht sowohl darauf an, was man giebt, sondern wie man es zur Darstellung bringt, und liegt schon dem Wesen der Sache nach hierin der Schwerpunkt, so noch viel mehr in unserer Zeit, da der künstlerische Werth der poetischen und musikalischen Produkte ein sehr zweifelhafter geworden ist. So kann das der künstlerischen Bedeutung dieser Bühnen keinen Abbruch thun, daß sie die große Oper und das Ballet nicht in den Kreis ihrer Leistungen aufzunehmen mögen, da sich jene in unseren Tagen zum Dekorationseffektstück erniedrigt hat und dieses von sehr zweideutigem Charakter ist. Schließt also auch die große Mehrzahl der Wanderbühnen Oper und Ballet aus, so bleibt damit die Möglichkeit einer künstlerischen Wirksamkeit nicht nur unbeschädigt, sondern vielleicht gerade durch diese freiwillige Beschränkung erhalten. Denn viele besser gestellte Theater gefährden sich gerade dadurch, daß sie über das durch ihre Kräfte vorgeschriebene Ziel hinausgreifen wollen, und das gilt ganz besonders von der Kultur der Oper und des

Ballets, welche bei weitem größere Mittel erfordern, da sie nicht ohne das rectirende Schauspiel zu bestehen pflegen, also jedesmal eine bedeutende Etaterhöhung mit sich bringen. Nehmen wir also an, es bleibe für das Repertoir das gesammte recitirende Drama mit der Gesangsposse übrig, so werden wir ungefähr richtig das Territorium der Wandertheater bezeichnen. Was nun zunächst das Trauerspiel und höhere Drama betrifft, so zeigt sich eine nicht geringe Neigung, dasselbe gelegentlich mit zur Darstellung zu bringen, und einzelne unserer deutschen klassischen Stücke dienen als Repertoirstücke, z. B. die Räuber, Kabale und Liebe, Käthchen von Heilbronn. Man sieht leicht, welche Stücke von der Gunst der ambulanten Mimen bevorzugt sind, nemlich diejenigen, in welchen das eigentliche tragische Element am wenigsten hervortritt, die rhetorisch-effectreichen die sentimentalen, die zu äußerlichen Effekten Anlaß gebenden. Mag auch hie und da eine Art von Pietät gegen unsre Dichter mit vorhanden sein, gewiß ist dieser Grund für die Einstudierung und Vorführung der schwächste und seltenste; denn alle Gründe stehen hier hinter dem einen zurück: das Stück macht Kasse. Und dieser Zweck wird bisweilen vollständig erreicht, indem das Publikum der kleinern Städte diesen klassischen Bestrebungen selten seine Unterstützung verweigert. Ueberhaupt wirken auf das ungebildete Publikum die beiden Spitzen der dramatischen

Dichtung, das Trauerspiel und die Posse, am stärksten, und im Bereiche des Tragischen ist es insbesondere, die schon bezeichnete mehr äußerliche Gattung, welche großen Beifall findet. Wenn es so recht furchtbar gräßlich zugeht, oder so grimmig rührend, daß des Weinens kein Ende ist, dann ermangelt der zweite und dritte Platz gewiß nicht, sich äußerst befriedigt zu erklären. So sind es denn weit weniger die wirklich guten Trauerspiele, welche zur Aufführung kommen, sondern die Stücke von Kotzebue, Babo, Auffenberg, Weißenthurn 2c. Daß sich aber einzelne klassische Dichtungen eindrängen, beruht besonders darauf, daß die Magistrate kleiner Städte, wenn um die Erlaubniß, Vorstellungen zu geben, nachgesucht wird, sich gewöhnlich das Repertoir vorlegen lassen; da müssen denn auch ein paar klassische Stücke darauf stehen, damit man sieht, daß die Truppe auch etwas Gutes geben kann. Nächstdem wollen die Mitglieder der Gesellschaft auf ihren Rollenverzeichnissen auch einige der berühmtesten Rollen ihres Faches verzeichnet haben: wie könnte der erste Held der Gesellschaft ohne den Karl Moor, der Intriguant ohne den Franz Moor, der erste Liebhaber ohne den Ferdinand 2c. bestehen? Träumen doch Viele noch von einer weitern Laufbahn, und wie wäre diese ohne solchen Nachweis, wenigstens in ihrer Berechnung, möglich?

Aber wie verfahren diese Bühnen bei der Darstellung

tragischer Dichtungen? Wie sind ihre Leistungen beschaffen? Auf diese Frage ist im Allgemeinen mit bestem Rechte zu antworten, daß diese Aufführungen in der Regel ein wahres Pasquill auf Dichtung und Kunst sind. Vorerst begnügt sich die Direktion selten mit dem einfachen Titel, welchen der Dichter seinem Stücke vorgesetzt hat, sondern sie erhöhen das Interesse durch eine eigene Zuthat, die durch das beliebte „oder" angeführt wird, wenn sie es nicht vorziehen, einen ganz neuen Titel zu schaffen. So kommen schwerlich die einfachen „Räuber" auf den Zettel, sondern es müssen wenigstens „die Räuber in den böhmischen Wäldern" sein. Bei Kabale und Liebe lasen wir einmal, „oder die verhängnißvolle Limonade", und dergleichen Unsinn wird anderwärts Andern begegnet sein. Eine andere beliebte Gewohnheit besteht darin, daß die Dichtung in eine Reihe von einzelnen Stücken zerlegt wird, so daß jeder Akt seine Ueberschrift erhält. Auch darin liest man fast Unglaubliches, und die Zettel der Wanderbühnen bieten eine reiche Sammlung solcher seltsamen Auseinanderzerrungen. Endlich aber verfehlt der Direktor nicht, das Publikum besonders auf das aufzuführende Stück aufmerksam zu machen, indem er den Dichter rühmt, und vielleicht eine kurze Lebensbeschreibung beifügt. Dabei kann es denn leicht vorkommen — und dieser Fall gehört zu den wirklich vorgekommenen —, daß Schiller zu den

„ersten unserer lebenden Dichter" gerechnet wird, oder daß man ihm ein allgemeine Theilnahme erweckendes Schicksal andichtet, wie wir uns z. B. entsinnen gelesen zu haben, Schiller habe wegen der Räuber mehrere Jahre auf der Festung gesessen. Diese literarhistorisch-dramaturgischen Zugaben der Direktoren verdienten eigens gesammelt zu werden, so reich sind sie an dem tollsten Unsinn. Ja, es ist vorgekommen, daß die Direktion bei der Aufführung der Räuber die Zuschauer ganz besonders ersuchte, den Hausschlüssel mitzunehmen, weil der verächtliche Bösewicht Franz erst nach 10 Uhr in den Thurm geworfen werden könne. So beginnt die Mißhandlung der Dichtung sehr oft schon mit ihrer Ankündigung, und wie ergeht es ihr auf der Bühne selbst! Von einem nur leidlichen Verständniß der Intentionen des Dichters ist keine Rede, und kann zunächst schon deßhalb nicht die Rede sein, weil selten ein Schauspieler seiner Rolle mächtig ist. Niemand ist Herr der Worte und damit hat doch jede schauspielerische Thätigkeit zu beginnen. Der Souffleur arbeitet für Alle, und Jeder greift hastig nach dem, was aus dem Rettungskasten an sein Ohr dringt, so daß oft genug der Eine des Andern Rede hinwegnimmt, ohne auch nur zu ahnen, was dieses Vergreifen zu bedeuten hat. Nächstdem ist von einer verständnißrichtigen Deklamation Nichts zu spüren: Alles arbeitet mit voller Kraft, d. h.

Alles schreit tapfer darauf los, und wer am Besten aushält, hat gewonnen. Eine Auseinandersetzung der Rede findet nicht statt, sondern nur die gröbsten Unterscheidungen werden angedeutet, indem entweder die volle Kraft der Stimme gleichmäßig auf der ganzen Rede ruht, oder das beliebte Theatergeflüster zur Anwendung kommt. Es ist aber mit diesem Mangel einer nüancierten Deklamation nicht abgethan, sondern es gesellt sich noch das baarste Unverständniß, die offenste Unkenntniß der deutschen Sprache hinzu, es zeigen sich starke dialektische Färbungen und andere Gebrechen mehr. Und nun das Spiel! Entweder begegnen wir hier der absoluten Talentlosigkeit, die überhaupt Nichts mimisch auszudrücken weiß und sich auf ein paar stereotype Bewegungen beschränkt, oder dem Mangel an Ausbildung, dem der gute Wille nicht über die Hindernisse hinweghilft, oder endlich — und das ist sehr oft der Fall — der Vorbildung eines vielleicht leidlichen Talentes zu einer völlig äußerlichen Manier. Diese zuletzt Bezeichneten sind die eigentlichen Matadore der ambulanten Theater und tragen den Kopf stolz empor, weil sie sich auf ihre grobe Arbeit nicht wenig einbilden. Diese Leute haben entweder von Anfang an auf Nichts hingestrebt, als auf den Beifall der Masse, oder sie haben in ihrem Wanderleben allmählich jeden höheren Maßstab verloren. Nun beschränkt sich ihr Spiel auf die stärksten Mittel, auf

eine Coulissenreisserei sonder Gleichen, die entweder aus ihrer eigenen Fabrik hervorgeht, oder wohl auch aus anderwärts zusammengelesenen Kunststückchen besteht. Von einer Schauspielkunst ist aber füglich kaum die Rede, und damit auch nicht von einer künstlerischen Behandlung des Dramas. Am wenigsten wollen wir diesen Bühnen das zum Vorwurfe machen, was sie bei Vielen in unseren Tagen besonders herabsetzt, daß sie nemlich auf die scenische Zuthat und Ausstattung wenig zu verwenden haben. Das wäre der geringste Schaden; vielmehr finden wir, daß sie verhältnißmäßig noch eher zu viel, als zu wenig für das Aeußere thun.

Die allgemeinen Gebrechen der künstlerischen Leistungen dieser Truppen, welche dieselben zumeist aus dem Bereiche der Kunst verbannen, der Mangel an geistiger Befähigung für die Aufgabe, an künstlerischer Kraft und an einer nur leidlichen Bildung derselben, finden sich denn auch in den übrigen Gebieten der dramatischen Dichtung, welche zur Darstellung gelangen. Namentlich wird das feinere Lustspiel fast unwirksam, da die für dasselbe unentbehrliche Leichtigkeit, Sicherheit, Sauberkeit der Ausführung mangelt. Am leidlichsten mag es noch mit der Aufführung der französischen oder mit deutscher Nachahmungskunst den französischen nachgebildeten Effektschauspielen aussehen, weil hier Alles auf Oberflächlichkeit und Knalleffekt berechnet ist:

aber die künstlerische Stellung der Bühne wird dadurch, daß auf diesem Gebiete das Eine oder Andere gelingt, nicht um ein Jota gebessert, weil das Objekt der Darstellung selbst jenseits der Kunstgrenze liegt. So bleibt denn noch die Posse und das derbere Lustspiel übrig, als einigermaßen zugängliche Gebiete, obgleich selbst hier immerhin noch mehr erforderlich ist, als die Wanderbühnen leisten können. Wie soll vor Allem der unentbehrliche belebende Humor der Posse bei den so gar kümmerlichen und bedrängten äußern Verhältnissen dieser Bühnenerhalten und genährt werden?

Aber abgesehen davon, daß die mitwirkenden Kräfte überhaupt eine künstlerische Befähigung und Bildung in der Regel nicht besitzen, wirken noch manche andere Umstände mit darauf hin, daß eine solide tüchtige Leistung nicht zu gewärtigen ist. Dazu gehört vor Allem die Abhängigkeit des Repertoirs von den Wünschen des Publikums. Der Direktor, ängstlich um seine Einnahme besorgt, spürt den Neigungen seiner Zuschauer möglichst nach und ist bereit, wo irgend sich an einer einflußreichen Stelle ein Verlangen äußert, es zu befriedigen. Und in den kleinen Städten fehlt es nicht an solchen Kundgebungen. Daß sich irgend ein dramaturgisches Genie unter den Honorationen des Städtchens findet, ist mit Bestimmtheit anzunehmen, wenn nicht gar mehr als eins; diese unbe-

kannten Lessings setzen der Direktion tüchtig zu, und da sie in der Regel einen lokalen ästhetischen Ruf besitzen, kann ihr Rath nicht unberücksichtigt bleiben. Am Ende kommen auch noch ein paar einheimische Dichter zum Vorschein, die einige Manuskripte aus dem Kasten ziehen und die Gelegenheit beim Schopfe fassen, sie zur Aufführung zu bringen, und das ist bei der patriotischen Theilnahme der Stadtbewohner für die Kasse nicht der schlechteste Fall. Es verlauten aber noch andere Wünsche, und wo irgend ein paar Abonnenten oder sonstige Billetabnehmer solche äußern, wird im Interesse der Kasse nachgegeben. Alles das zusammengenommen giebt dem Repertoir ein fortwährendes Schwanken, eine so unruhige Bewegung, daß an ein sorgfältiges Lernen, Studieren, Probieren gar nicht zu denken ist. Dazu kommt die geringe Mitgliederzahl, welche es nöthig macht, daß Alle fast in jedem Stücke mitwirken müssen, wodurch denn an die Einzelnen Ansprüche erhoben werden, welche jede Vertiefung in die Sache, wenn sie sonst innerlich möglich wäre, äußerlich abschneiden. Endlich aber verursacht die geringe Einwohnerzahl, daß Wiederholungen selbst beifällig aufgenommener Stücke nicht oft gewagt werden dürfen. So entsteht ein ewiges Drängen und Jagen nach Neuem, ein Suchen nach Stücken, die um so schneller vergessen werden, als sie niemals zu wirklichem Eigenthum der Lernenden

werden, eine Unruhe und Hast, die auch den geringen Grad von Tüchtigkeit, der übrig bleibt und der allenfalls an die Region der Kunst heranführen könnte, aufzehrt.

Nicht minder ist dabei ferner der fortwährende Wechsel des Personales zu bedenken: daß aber die Mitglieder förmlich ab- und zugehen, ist kein Wunder, sondern die natürliche Folge der unsicheren Verhältnisse. Das Rechtsbewußtsein leidet unter ihnen, wenn es überhaupt von Haus aus vorhanden war; oft genug mag auch das nicht der Fall sein. Der Schauspieler, der sich mit der Direktion nicht verträgt, oder dem sich eine bessere Aussicht bietet, geht davon, nach erfolgter Kündigung, mit Einverständniß des Direktors, oder auch ohne Beides. Er weiß, daß er auf unsicherm Boden steht, und darum fühlt er sich im Grunde niemals gebunden; außerdem kann er sich ja sagen, daß seine Direktion sich eben so wenig an die abgeschlossenen Verträge und erwachsenen Verbindlichkeiten kehren wird, wenn die Sachen schlecht stehen. Für die Direktion aber entstehen durch den häufigen Abgang ihrer Mitglieder keine besondere Schwierigkeiten: herumziehende Schauspieler giebt es genug und es bedarf doch nur eines Briefes an eine kleine Theateragentur, so steht wieder eine ganze Schaar zur Disposition. Von dem Schaden, der dem Spiele, der ganzen Wirksamkeit erwächst, haben

diese Leute selten eine richtige Vorstellung: es wird, wofern es nöthig, ein anderes Subjekt eingereiht, und damit Punktum!

Beklagenswerth ist es, aber es ist nur zu wahr: eine künstlerische Bedeutung dieser Wanderbühnen ist nicht nachzuweisen, es ist Nichts als ein elendes Handwerkern ohne Sicherheit, ohne Tüchtigkeit, ohne Sittlichkeit.

Wir möchten nun wohl befugt sein, die Behauptung aufzustellen, daß die Existenz der Wandertheater in ihrer bisherigen Weise eine durchaus unberechtigte sei, daß sie ein Institut ohne allen Werth seien, und daß man mindestens in Erwägung zu ziehen habe, welche Maßregeln hier eine Abhülfe vermitteln können. Um das Gewicht dieser Mahnung zu verstärken, wollen wir noch die Frage beantworten, welche Folgen und Wirkungen von diesen Wanderbühnen ausgehen.

Der Einfluß, welchen die Kunst, insbesondere auch die theatralische, auf das Volk in geistiger und sittlicher Beziehung auszuüben vermag, kann von den ambulanten Theatern in keiner Weise und auch nicht im geringsten Grade ausgehen. Denn man kann nicht mehr geben, als man hat, ohne Geist nicht geistig anregen, ohne Geschmack nicht den Geschmack bilden, ohne Sittlichkeit nicht sittlich veredeln. Wir haben es also nur mit einer Vergnügungsanstalt zu thun, und jedenfalls mit einer ziemlich niedrig stehenden. Aber nicht nur, daß die wohl-

thätigen Eindrücke, welche die Bühne in ihrer echten Gestaltung und Wirksamkeit zu machen befähigt ist, wegfallen, es treten positiv schlechte Einwirkungen an ihre Stelle. Diese gehen aus den schlechten Stücken mit frivoler Tendenz oder scheinbarer Moral hervor, sowie aus der ganzen Art und Weise, wie die Dinge betrieben zu werden pflegen. Und was liegt außerhalb der Coulissen? Ein unordentliches, häufig sogar ein offen unmoralisches Leben, das nicht bloß Abscheu und Tadel erweckt, sondern wohl auch manche leichter Gesinnte anlockt und in seine Tiefen herabzieht. Welche Bedenken erstehen auf diesem Gebiete des socialen Lebens! Was kann es für Folgen haben, wenn die Ehe hier so offenbar mit Füßen getreten wird und das Leben im Konkubinat so ganz und gar alltäglich wird! Man wird doch nicht durch abschreckende Beispiele wirken wollen, sonst müßte man daran erinnern, daß vielleicht mehr zur Nachahmung verlockt als von derselben abgeschreckt werde. Und ganz besonders mahnen wir noch einmal, der Kinder dieser Wanderehepaare zu gedenken, was für eine Generation in diesen heranwächst! Wenn wir schon Unmuth und Mitleid genug empfinden, daß so viele unserer Mitmenschen sich in einer solchen Lage befinden, sollen wir nun gar noch ertragen, daß ein neues Geschlecht in dieselbe Situation hineinwächst? Das Publikum möchte in der That nirgends irgend einen

Gewinn von dem Besuche dieser Wanderbühnen ziehen, wie sie jetzt in ihrer Menge und Organisation beschaffen sind; es ist das Theater in dieser Gestalt zu einem Vergnügen letzter Klasse herabgesunken, das weder gesunde Derbheit noch geistige Feinheit besitzt. Im Gegentheil erleidet das Publikum nachtheilige Einwirkungen durch diese Bühnen und mehr noch durch das Privatleben dieser Gesellschaften.

Aber auch die Kunst, das Theater überhaupt leidet; Vorurtheil und Mißtrauen gegen das Proletariat des Schauspielerthums hat hier eine feste Stütze und nimmer versiegende Nahrung. Das Leben sogar leidet, denn ihm werden Kräfte entzogen, die, wie schwierig sie auch sich anstellen, doch immer besser verwendet werden können, als in dem Leben der „Schmieren" und „Meerschweinchen"; es leidet die Gemeinschaft der Menschen, die endlich doch für invalid und stumpf gewordenen Schauspieler sorgen muß; es leidet der Staat, der, bei allen Instituten, die das Gute nicht direkt fördern, im Nachtheil ist, weil seine Zwecke gehindert, vielleicht gar die entgegengesetzten unterstützt werden, kurz, Alles von den Betheiligten selbst an bis zu dem weitesten der umgebenden Kreise, Alles leidet unter diesem Unwesen.

Vor Allem aber leiden die Betheiligten die Wanderschauspieler selbst. Eine rechtlose, existenzlose, freudlose,

alles höheren Strebens und aller tiefern Beziehungen baare Schaar durchwandern sie die Länder, dem Leben fremd, der Kunst fremd, der Dichtung, sich selbst, der Religion, und dennoch — dennoch ist bisher so gut wie Nichts geschehen, um diese Zustände zu beseitigen. Wie Mancher, der jetzt in dieses Leben hineingerathen, sich von ihm nicht zu befreien weiß, mag schon gewünscht haben, daß es doch keine solche scheinbare Zufluchtsstätten und Versorgungsanstalten für Bethörte und Arbeitsscheue gebe. Aber sie sind da, sind in Hülle und Fülle vorhanden, und solange sie in dieser Weise bestehen, werden sie Jahr aus Jahr ein ihre Opfer begehren und erhalten, denn Leichtsinn, Verblendung und Trägheit werden nicht aus der Welt verschwinden. Das wird kein Gesetz und keine Maßregel herbeiführen können, freilich aber Jeder, der ein Herz hat für die sittlichen Interessen unserer Zeit, wird gegen das Bestehen von Instituten auftreten müssen, die geradezu darauf angelegt sind, aus halb Verlorenen ganz Verlorene zu machen, dieselben sich zu geschlossenen Gesellschaften vereinigen und durch Stadt und Land hindurchziehen zu lassen, damit die böse Saat auch anderwärts gesät werde und gedeihe!

Drittes Kapitel.

Die Tivolitheater.

An dieser charakterischen Errungenschaft des gegenwärtigen Theaters können wir nicht stillschweigend vorübergehen, denn in diesen jetzt überall auftauchenden Anstalten tritt uns so recht lebendig das Bild des Verfalls unseres Bühnenwesens entgegen.

Unter diesen Tivoli- oder Sommertheatern verstehen wir diejenigen Bühnen, welche jetzt während der Sommermonate in großen und kleinen Städten die dramatischen Kunstgenüsse mit der Freude an der Natur zu verbinden und diesem complicirten Vergnügen eine solide Grundlage durch Bier, Kaffee, Wurst und Tabak zu geben suchen. Meistens sind diese Theater in einem Garten errichtet und der Zuschauerraum unbedacht, bisweilen ist auch durch umgebende Gallerien Vorkehrung gegen eintretenden Regen getroffen, die Bühnen selbst sind unter Dach und Fach gebracht, öfters so, daß die hintere Seite geöffnet werden und so die Natur selbst als Prospekt verwendet werden kann. Unvermeidliche Bedingung dieser Theater ist, daß damit eine Restauration in Verbindung steht, welche sich nicht in der bescheidenen Zurückhaltung der gewöhnlichen

Theaterbüffets hält, sondern sich zum wesentlichen Bestandtheil des Theaters macht, so daß die Eß- und Trinkfreude sich nicht auf die Zwischenakte zu beschränken braucht. Und damit dem Publikum ja Nichts abgehe, so geht wohl noch ein Gartenconcert vorher oder es schließt sich eine italienische Nacht, Feuerwerk und Illumination an, oder man läßt einen Luftballon aufsteigen oder was sich sonst noch von außerordentlichen Ergötzlichkeiten auftreiben läßt. Das Alles wird dem Zuschauer zu möglichst billigem Preise entweder aufgedrungen oder doch angeboten, und die liebe Natur dient dieser concentrierten Lebensfreude als eine willkommene Staffage.

Kann man von irgend einer modernen Erfindung sagen, sie sei ein Zeichen der Zeit, so gilt das von diesen Tivolitheatern. Darum sind sie auch so üppig aufgewachsen, daß sich fast keine Stadt den Ruhm nehmen läßt, eine solche dramatisch-musikalisch-somatische Kunstanstalt zu besitzen. Selbst da, wo sich schwerlich eine Bühne im Winter zu erhalten vermöchte, treibt im Sommer ein Tivolitheater sein lustiges und luftiges Wesen, und in den großen Städten, welche ein stehendes Theater besitzen, sehen sich die Theaterdirektionen gezwungen, ihre Stütze im Tivoli zu suchen, oder glauben wenigstens dazu gezwungen zu sein. Es gibt aber eine Art von Gedeihen, welche mehr dem Aufschießen und Ueberwuchern des Unkrauts

gleicht, als dem langsameren und dafür auch sicheren Emporwachsen der schönen und nützlichen Pflanze. Das Gute nimmt niemals so schnell überhand, wie das Nichtgute, das ist eine Erfahrung, die man überall im Leben und gewiß am Besten zunächst an sich selbst machen kann: darum ist man wohl berechtigt, neuen Erscheinungen gegenüber, welche ungewöhnlich schnellen Eingang finden, ein wenig mißtrauisch zu sein.

Der Zusammenhang der Tivolitheater mit charakteristischen Eigenthümlichkeiten unsrer Zeit ist ein so offen daliegender, daß man des Nachweises überhoben sein sollte. Hier gilt aber leider die Wahrheit, daß man keine Voraussetzung weniger machen darf, als die, daß dergleichen Zusammenhänge Jedem einleuchten müßten. Wo es sich um ein Verhältniß des Aeußeren zu dem Inneren handelt, besitzen wir eben so viel Kurzsichtigkeit als Starrsinn, und wenn wir auch einsehen könnten, so wollen wir doch nicht einsehen. Da hilft denn nichts Anderes, als daß die einfachste Wahrheit — und oft handelt es sich gerade um solche einfache Wahrheiten — immer und immer wieder ausgesprochen wird, damit sie endlich einmal Eingang und Beherzigung finde. So herrscht bei uns jetzt eine große Neigung, den ernsten Inhalt des Lebens, so viel als sich irgend thun läßt, durch allerlei Beiwerk und Zuthat zu schwächen und herabzudrücken: Nichts ist unlieb-

samer als das, was nicht bloß ernst ist, sondern auch ernst aussehen will; das wird heut zu Tage gewöhnlich in die Kategorie des Langweiligen geworfen, während in der That gerade das jetzt beliebte Verfahren, den Inhalt abzuschwächen, zur wirklichen Langeweile hinführt, die sich überall einstellt, wo der Inhalt oder das Verhältniß des Menschen zu demselben verloren gegangen ist. Alles, wie sehr es auch widerstreben möge, wird zum bloßen „Amüsement" herabgezogen, Alles soll zur Unterhaltung dienen, und selbst die wichtigsten Angelegenheiten sollen durch das Vergnügen vermittelt werden. Diesem Streben blüht kein reicheres Feld, um darauf thätig zu sein, als das der Kunst, und hier ist es vorzugsweise die dramatisch-musikalische Kunst, wie sie im Theater zur Verwirklichung gelangt, welche dieser Nivellierungslust anheimfällt. Denn das Theater will ja von Haus aus eine Stätte der Erholung sein; es kommt also nur darauf an, daß man diesem vieldeutigen Worte eine bequeme Auslegung angedeihen läßt. Bei dem Theater, wie es bisher in den geschlossenen Gebäuden oder wenigstens in dazu eingerichteten Sälen bestand, blieb doch immer noch ein Stück von Ernst übrig. Das zuschauende Publikum ist verurtheilt still zu sitzen, schweigend zuzuhören und die Kaffeetasse und den Bierkrug außerhalb der Theaterräume zurückzulassen. Wie auch das Theater selbst bemüht sein mochte, seine höhere

Bedeutung zu vergessen oder zu verunglimpfen, es nahm doch selbst für die Produktionen, zu denen es sich erniedrigte, den Zuschauer ganz und ungetheilt in Anspruch: es schloß sich ab und beschränkte sich auf Schauspiel, Gesang und Musik; es blieb doch immer hauptsächlich Theater. Diese letzte lästige Fessel haben die Tivolitheater, ganz zeitgemäß, abgestreift; sie haben den Zuschauer vom Theater emancipirt. Es leuchtet ein, daß nur der Verfall des Theaterwesens in den geschlossenen Gebäuden die Tivolitheater hervorgerufen hat: denn durch ihr Auftreten ist eigentlich nichts Anderes geschehen, als daß sich das Publikum von den Fesseln befreit hat, welche das Theater selbst nicht mehr dulden wollte. Begreiflicherweise mußte aber das Publikum einen Schritt weiter thun, weil es niemals auf dem gleichen Standpunkte mit dem Theater, als der äußeren Erscheinung der dramatischen Kunst, stehen kann. Das Publikum steht naturgemäß unter der künstlerischen Stufe des Theaters: daraus folgt, daß, wenn das Theater sich herabwürdigt, das Publikum noch tiefer herabsteigt. Der richtigste Ausdruck dieses Verhältnisses sind die Tivolibühnen. Nachdem das Theater überhaupt keinen Anstand genommen hatte, seinen tieferen Inhalt aufzugeben, nachdem es zu einer Luxusanstalt von sehr leerem, ja selbst zweideutigem Charakter geworden war, konnte das Publikum gar nichts Anderes

thun, als noch weiter vorgehen. Es nahm, nachdem ihm das Theater längst die innere Freiheit bewilligt hatte, nun auch die äußere Freiheit in Anspruch, befreite sich vom letzten Rest des Zwanges, und pflanzte Kaffeetasse, Bierkrug und Cigarre als Symbole der äußeren Emancipierung auf dem Schlachtfelde auf. So haben die Theater selbst sich die Tivoli's heraufbeschworen, und wie sehr sie nun auch dieselben anfeinden mögen, so ist es doch nicht nur zu spät, sondern es ist auch sehr Unrecht, weil sie selbst daran Schuld sind. Hätten sie jenem Streben unserer Zeit, den Ernst in Spaß zu verwandeln, oder doch durch allerlei Beimischungen so zu versetzen, daß er ein anderes gefälligeres Aussehen gewinnt, Widerstand entgegenzusetzen vermocht oder zu widerstehen versucht, schwerlich wäre das Institut der Sommertheater zu solcher Ausdehnung gelangt. Wer die letztvergangenen Decennien genauer betrachtet hat, wird ferner finden, daß ein bemerkbares Streben durch dieselben ging, die Individualitäten zur möglichst unumschränkten Geltung zu bringen. Was irgend sich der subjektiven Neigung in den Weg stellte, wurde angefeindet und angegriffen, und Vieles ist dem Andrange erlegen, wenn auch nur einstweilen, da manche der niedergetretenen Schranken viel zu fest und berechtigt sind, um sich nicht wieder aufzurichten. Nun ist zwar das Vergnügen von vornherein und vermöge seiner natürlichen Beschaffenheit

dem subjektiven Ermessen zum größten Theil anheimgegeben, so daß die Herrschsucht der Individualität sich bei weitem mehr auf andere Gebiete warf; dennoch aber blieb auch dieses Gebiet nicht unberührt. Auch dafür sind die Tivolitheater ein sprechender Beweis, denn in ihnen tritt das Theater, das sonst eine gebietende Stellung einnimmt, zur Nebensache zurück, der Zuschauer wird zur Hauptperson. Die Rücksichten, die das geschlossene Theater noch beansprucht, fallen; nun erst kann der seine Erholung Suchende völlig treiben, was er will, sitzen, stehen, gehen, zuhören, sprechen, rauchen, essen und trinken, und wer weiß, was sonst noch.

Beide Eigenschaften unserer modernen Zeit ruhen, wie leicht ersichtlich, auf materialistischer Tendenz; doch trat der Materialismus noch offener auf, indem die ganze äußere Einrichtung der Tivoli's ihm angehört. Der Mensch soll nicht nur das Vergnügen auf die oberflächlichste, müheloseste Art genießen, nicht nur dabei in seinem subjektiven Belieben möglichst unbehindert sein, er soll auch recht viel genießen. Jedem Sinne soll sein Theil werden, und so ein angenehmes Gleichgewicht hergestellt werden, welches vor dem Ueberwiegen irgend eines Faktors schützt und bewahrt. Natürlich ist auch hier der Materialismus der geschlossenen Theater vorangegangen, nachdem aber in diesen der scenische Apparat und die realistische Tendenz der

Stücke die Oberhand gewonnen, setzte sich der Materialismus, den die Bühne nicht durch einen ihr nothwendigen Idealismus bekämpft hatte, sich selbständig fest und erschuf zu seinen Gunsten die Tivolitheater, bei denen wohl kein Mensch mehr an Idealismus denkt, wie das in den geschlossenen Theatern doch noch hie und da, wenn auch selten genug, der Fall sein mag.

Indessen haben auch diese Sommertheater ihre Lobredner und Beschützer. Kann man es mißbilligen, fragen diese, wenn durch dergleichen Anstalten die Dicht- und Schauspielkunst dem Volke recht nahe gerückt, wenn sie dadurch populär wird? Denn es ist ja nicht zu leugnen, daß die niedrigeren Preise der Sommertheater den weniger Bemittelten eher Gelegenheit geben, sich solchen bildenden Genuß zu verschaffen, als die geschlossenen Theater. Warum also gegen Theater eifern, die ganz besonders dazu geeignet sind, das Interesse an der dramatischen Kunst den unteren Volksklassen mitzutheilen? —

Da wäre nun zuerst zu fragen, ob dann selbst, wenn wir annehmen wollten, daß eine derartige bildende Wirkung, ein idealisierender Einfluß von den Sommertheatern ausgehen könnte, eine solche Popularität der dramatischen Kunst und Dichtung zu wünschen wäre? Und hier möchte eine bejahende Antwort nicht ohne Beschränkung zu geben sein. Freilich stößt man bei denen, die Alles gleich und

eben machen wollen, bei den Nivellierungslustigen, auf harten Widerspruch, wenn man dergleichen Schranken ziehen will, und namentlich wäre in den letztvergangenen Jahren eine solche Aeußerung dem Anathema schwerlich entgangen. Gleichwohl ist es so, daß auch in geistigen und ästhetischen Dingen der Satz suum cuique sein Recht hat, wie denn diesem alten Spruche eine mehr als juristische Beziehung innewohnt: er hat eine weit allgemeinere Bedeutung, und namentlich auch eine ethische. Jetzt, wo man von dem Nivellierungstaumel allmählich zu einer ruhigeren Betrachtung der Dinge und damit zu einer gerechteren Würdigung der Unterschiede zurückkehrt, wird man auch dem Popularisieren nicht mehr das Wort reden. Denn was soll das eigentlich heißen? soll das Hohe herab oder soll das Niedere heraufgezogen werden? soll die Kunst sich dazu bequemen, der ungebildeten Masse des Volkes in einer zugänglichen Gestalt zu erscheinen oder soll das Volk zu einer idealen Kunstanschauung herangebildet werden? Eines von Beiden muß nothwendig der Fall sein, wenn wir nicht annehmen wollen, daß eine solche Kluft zwischen Poesie und Kunst einerseits und der großen Menge andererseits überhaupt nicht vorhanden sei: das aber wird wohl Keiner voraussetzen wollen.

Der erste der beiden angeführten Wege wird zwar oft enug betreten, ist aber ein sehr bedenklicher und gefähr-

licher. Denn er ist nur zulässig, wenn er eine bestimmte Grenze einhält, welche ihm durch das Wesen aller Kunst vorgezeichnet ist. Vermag diese ihre Wirkung auf die Gesammtheit des Volkes dadurch zu erhöhen, daß sie sich zugänglicher Objekte und allgemein verständlicher Mittel bedient, ohne darum ihrer hohen und idealen Aufgabe untreu zu werden, nun, so wird Jeder darin ein heilsames und förderliches Streben erkennen. Und in der That ist ein solcher Zug zur Popularität im Wesen der Kunst begründet, weil sie überall eine innige Beziehung zum rein und allgemein Menschlichen hat. Aber verliert sie in jenem Bemühen zugänglich zu werden, ihre ideale Natur aus den Augen, so wird aus dem Popularisieren ein Profanieren, und eine Profanation der Kunst ist nichts Anderes als eine Zerstörung der Kunst. In diesem Sinne läßt sie sich nun und nimmermehr herabziehen und hört eben auf Kunst zu sein, wenn es dennoch versucht wird. Darum wird auch das Verhältniß der weniger Gebildeten und Ungebildeten zur Kunst zu allen Zeiten ein sehr modificiertes und beschränktes sein. Und was von der Kunst gilt, findet auf Alles Anwendung, was eine höhere geistige Kultur der Empfangenden voraussetzt. Bis zu einem gewissen Grade bleiben diese Gebiete esoterischer Art und müssen es bleiben. Sie lassen sich nicht nach Gutdünken herabziehen und von ihren Voraussetzungen und

aus ihrem Zusammenhange lösen. Weit entfernt, das zu beklagen, möchten wir es im Gegentheil mehr beherzigt wissen, und dem Streben Alles zur Gemeinverständlichkeit herabzudrücken in den Weg treten: es gilt eben, nicht bloß an das Gemeinschaftliche, sondern auch an das Besondere zu denken, nicht die Unterschiede zu verwischen, sondern sie, sofern sie begründet sind, aufrecht zu erhalten.

Vielleicht ist man hiermit im Ganzen einverstanden und neigt sich der andern Ansicht zu, daß die Masse für das Ideale in der Kunst heranzubilden sei. Das ist jedenfalls eine auf sehr löblichen Intentionen ruhende Anschauung, und auch sie hat ihre Berechtigung, aber mit dieser ihre Schranke. Allerdings hat die Kunst, wie wir zu verschiedenen Malen erörtert oder bemerkt, eine solche Fähigkeit, Neigung und Pflicht, zum Idealen heranzubilden, und ist ohne diese gar nicht denkbar. Aber nicht wenig liegt zwischen einem Ziele und seiner Erreichung; so auch hier. Jedenfalls ist es wahr, daß das Theater als Kunstanstalt an der geistigen, sittlichen und ästhetischen Heranbildung des Volkes Theil zu nehmen hat, aber es ist auch eben so wahr, daß diese Aufgabe eine unendliche ist, deren letzte volle Erfüllung nie möglich wird. Denn hier kommt eine ganze Reihe von mitwirkenden äußeren und inneren Verhältnissen in Betracht, ohne welche die äußere Erscheinung der Kunst als Lebensgebiet nicht realisiert

werden kann. Wären aber auch diese hindernden und schwächenden Momente nicht vorhanden, so bliebe immer noch die Gewißheit, daß die Wirkung nur eine sehr langsame und allmähliche sein könnte, so stark auch die einzelnen Eindrücke und Anregungen sein möchten. Es ist aber hierbei ganz besonders ins Auge zu fassen, daß eine solche Erziehung zum Idealen, eine solche Erhebung der Masse zur Poesie und Kunst nur möglich ist, wenn das Ideale wirklich ihm gegenüber steht, wenn Poesie und Kunst wirklich zur Erscheinung gelangen. Auch die von vornherein nur modificiert zu denkende Bildungs- und Erziehungskraft der Bühne wird nur unter der Voraussetzung wirksam, daß die Bühne sich nicht von dem Standpunkte entfernt, der ihr allein jene Kraft verleiht; das ist aber der rein künstlerische. Wir werden später noch nachweisen, daß dieser Standpunkt zu den verlassenen und überwundenen gehört, und daß er nur noch in einzelnen Persönlichkeiten und vereinzelten Bestrebungen sich kund giebt: wir haben hier insbesondere bezüglich der Tivolitheater auseinanderzusetzen, daß und weßhalb ein solcher künstlerischer Geist und Sinn, eine solche ideale Kunstauffassung in ihnen nicht zu finden sei. Wenn wir nun vorläufig annehmen, daß dem so sei, wie kann in diesem Falle von einer Heranbildung des Volks zum Idealen die Rede sein?

Wir sehen, die Kunst kann nicht herabsteigen, wenn sie im Herabsteigen ihre nothwendige Basis und ihre Natur verleugnen soll; das Volk kann nicht hinaufgezogen werden, und wird es wenigstens sicher da nicht, wo gerade das fehlt, wozu es hinaufgezogen werden soll. Welcher Schutz bleibt den Tivolitheatern übrig?

Vielleicht eine philanthropische Vergnügungstheorie, welche behauptet, unter den Sonntags- und Feierabendsfreuden des weniger Bemittelten und weniger Gebildeten verdiene ein solcher Theaterbesuch doch wohl den Vorzug. Hier biete sich ihm doch immer Etwas, das besser sei, als die Bierbank oder der Tanzboden; hier vereinige sich eine, wenn auch nicht hoch anzuschlagende, doch für den Bildungsgrad der Mittelklassen ausreichende geistige Anregung, und zugleich sei die Freude an der Natur und ein mäßiger Genuß von Speise und Trank nicht ausgeschlossen. So gewähre das Sommertheater einen vielseitigen und doch auch nicht unedlen Genuß. — Diese Ansicht mag eine vielverbreitete sein, und man muß zugeben, sie hat auf den ersten Anblick Manches, was für sie einnimmt. Man hat so viel über das Wirthshausleben unserer Zeit geklagt und klagt darüber auch heute noch, man bezeichnet den starken Verkehr an den öffentlichen Orten als eine der Hauptursachen der immer mehr anwachsenden Verarmung, man klagt so sehr über das Vorwiegen der rein

materiellen Genüsse, daß es wirklich fast erfreulich scheint, in diesen Theatern veredelte Vergnügungsanstalten zu haben, welche dem Materiellen nicht ganz unterthan, wenn auch nicht gerade abhold sind. Wohl möglich, daß eine ähnliche Betrachtungsweise hie und da zu Koncessionen für Sommertheater und Arenen führt, daß man damit auf die Menge veredelnd zu wirken gedenkt. Wer die Sache so ansieht, dürfte sich aber in großem Irrthume befinden: wenigstens vermögen wir dieser Anschauungsweise durchaus nicht beizupflichten. Es ist unzweifelhaft wahr, daß eine unersättliche, über alles Maß und Ziel hinausgreifende Vergnügungslust eine Hauptkrankheit unserer Tage ist, wie sie das zu vielen Zeiten war, und daß das gesteigerte Kulturleben unseres Jahrhunderts die reichsten Mittel dazu bietet. Aber man wird schwerlich dadurch nützen, daß man die Nivellierungstheorie auch hier anwendet, sondern vielmehr dadurch, daß man Ernst und Scherz, Vergnügen und Arbeit für sich getrennt bestehen läßt, so daß Jeder weiß, was er vor sich hat. Gegen eine Lebensfreude selbst von entschieden materiellem Charakter, die sich als nichts Anderes giebt, als was sie wirklich ist, möchte weit weniger einzuwenden sein, als gegen diese modernen Mischlinge von Ernst und Spaß, Arbeit und Erholung, die eine unentschiedene Mittelstellung einnehmen. Denn diese letzteren haben eigentlich nach keiner Seite hin eine einigermaßen bestimmte und erkleckliche

Wirkung. Sie haben den Ernst so weit abgeschwächt, daß er nicht beschwerlich wird, und haben auch wiederum der materiellen Zuthat eine, wenn auch nur scheinbare, Grenze gezogen, daß sie nicht zur vollen Herrschaft gelangt. So ist es offenbar bei den Tivolitheatern. Sie bieten nicht das, was das eigentliche Theater gewährt, verlangen aber dafür auch weniger äußere Rücksicht; sie machen nicht darauf Anspruch, bloß Theater zu sein. Auf der anderen Seite sind sie zwar zugleich Restaurationen und Kaffeegärten, Rauch- und Sprechgelegenheiten, aber Alles dieses auch nicht allein, sondern mit einem ästhetischen Beisatz. Es ist offenbar ein Centaurengeschlecht, diese Sommertheater und Arenen, halb Theater und halb Kneipe: dem Zufall bleibt anheimgegeben, was vorherrschen soll. Als dritter Faktor gesellt sich dann noch eine Art von Naturfreude hinzu, indem man sich gewöhnlich im Freien, in Gärten, unter Bäumen befindet, und vielleicht sogar, wenn überdeckte Gallerien vorhanden sind, zu allen Freuden auch noch die hinzufügen kann, einen Regenguß als Intermezzo behaglich mit anzusehen, ohne darum dem Theater und der Natur und dem Bierkrug zu entsagen. Derartige Beschäftigungen, die einen entschiedenen Charakter nicht besitzen, möchten wir auf keine Weise begünstigen. Ein rechtes ordentliches Vergnügen hat sein gutes Recht: das ist dem Leben nicht zu nehmen und braucht ihm auch nicht

genommen zu werden. Eine Erholung muß eine wirkliche Erholung sein, sie muß den Menschen wirklich geistig und leiblich erfassen und erfrischen. Kommt bei der Freude, welche mit der Erholung Hand in Hand geht, einmal eine derbere Aeußerung, ja selbst einmal eine Rohheit vor, so ist das immer noch erträglicher, als wenn man der Erholung eine ästhetische Blässe ankränkeln läßt. Denn jene derben Aeußerungen beruhen auf dem Vorhandensein von Lebensmuth und Lebenskraft, die dann auch der Arbeit zu Gute kommen, und in höherem Grade, je mehr eben Arbeit Arbeit und Vergnügen Vergnügen bleibt. Wer der materiellen Erholung einen solchen sogenannten „edeln" Beisatz giebt, kann leicht in die Gefahr kommen, dann das Umgekehrte bei der Arbeit zu thun. So schmelzen die im Leben unabweisbar nothwendigen Gegensätze in eine farblose Mitte zusammen, die dann weder die rechte Lust an dem Schaffen, noch die rechte Freude am Ausruhen hat. Es ist aber im Leben ersprießlich und nothwendig, daß man die natürlichen Gegensätze nicht in einander vermische, sondern sie selbständig ausbilde: so nur erhält Alles seine rechte Bedeutung und Wirkung, und das Leben selbst wird zu einem starken einheitlichen Organismus. Wer hier unter Bezugnahme auf früher von uns gethane Aeußerungen meint, unsere Ansicht führe zu dem, was wir sonst so eifrig bekämpften, zu einer Auflösung des Ganzen in

seine Theile, zu einer Emancipation der Glieder, der würde nur aus Mißverständniß so urtheilen können. Denn wer unnöthige Trennungen und unberechtigte Emancipationen angreift, wird darum über nothwendige Unterschiede und über eine vernünftige Entwickelung des Einzelnen nicht hinwegsehen wollen: er hat nur das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit der Theile festzuhalten und darf die Unterordnung derselben unter die höhere Idee des Ganzen nicht aufgeben wollen.

Sollte aber Jemand sogar so weit gehen, aus jenen Worten herauszulesen, daß wir einer Vergeistigung des materiellen Lebens uns widersetzen sollten, so wollen wir diesen darüber noch besonders beruhigen. Denn Nichts kann unsere Absicht weniger sein: vielmehr ist auf eine solche Vergeistigung und Veredelung der äußeren Lebensfreuden nachdrücklich hinzuarbeiten, und diese Schrift geht ja wesentlich mit von dem Wunsche aus, einen unsrer edelsten und mächtigsten Hebel zu einer solchen Vergeistigung und Veredelung unsrer Erholungen, das Theater, in seine wahre und allein gültige Stellung wieder einzusetzen. Aber wir haben es hier mit einer besonderen Gattung von Theatern zu thun, welche ihr Publikum weit mehr in den niederen Regionen des Volkes suchen und bisweilen geradezu die Keckheit haben, sich Volkstheater zu nennen. Wahrlich ein schöner Name, der schwerlich durch irgend einen an-

deren übertroffen wird! Aber wahrlich zugleich ein Name, der schmählich mißbraucht wird und der uns an die alte böse Unsitte erinnert, mit dem schönen Worte „Volk" das zu bezeichnen, was wir unter einen vornehmer und manierlicher klingenden Namen nicht zu bringen wissen. Aber dem sei wie ihm wolle, gewiß bleibt, daß diese Theater sich weit weniger an die gebildeteren Klassen der Gesellschaft, als vielmehr an das große Publikum der niederen Stände anlehnen: die Vornehmen bleiben hier im Ganzen weiße Sperlinge oder liefern als Kontingent nur die Schaar der specifischen Vergnüglinge, welche sich durch ihre Blasirtheit und ihre Rouerie selbst aus den Listen der geistigen Aristokratie ausstreichen. Bei dem eigentlichen Kerne dieses Theaterpublikums aber ist jene scheinbare Vergeistigung der Erholung in der That sehr übel angebracht: zu einer wirklichen Veredlung im rechten Sinne gelangen sie nicht, weil sie dazu nicht so ohne Weiteres befähigt sind, und weil in der That diese Theater auch Nichts dafür thun. Es giebt ihnen keinen geistigen Genuß und kann ihnen denselben nicht bieten; es bietet auch nicht die ihnen angemessenere Kost einer gesunden Naturfreude oder einer etwas ungezwungeneren, derberen Erholung. Sie gewinnen an Leib und Seele Nichts, sondern büßen nur ein. Für diese Klasse gilt gewiß was wir oben sagten, daß Sie, um zu einer rechten Lebenstüchtigkeit zu gelangen und sich in ihr

zu erhalten, einer entschiedeneren Abgrenzung in Arbeit und Erholung bedarf. Deßhalb also können wir uns mit der rosigen Anschauung, als sei für den gemeinen Mann durch die Zugänglichkeit dieser Theater Etwas gewonnen, eine Veredelung seines Geschmacks in der Wahl seiner Erholungen angebahnt, durchaus nicht befreunden. Unter allen Umständen aber möchte diese Theorie eine illusorische bleiben; denn es wäre ja noch nachzuweisen, daß der Besuch dieser Arenen den Besuch der Wirthshäuser und Tanzböden verminderte. Das möchte aber wohl im Ganzen sehr schwer zu beweisen sein. Vielmehr möchte sich zeigen, daß die große Mehrzahl das Eine zwar thut, aber das Andere darum nicht läßt: man besucht die Kneipe nachher eben so gut wie sonst und hat es recht bequem, da man ja nur im Theater zu bleiben braucht, um den Zweck zu erreichen. Bei den Meisten ist nur ein Vergnügen mehr eingetreten, und man giebt sich diesem um so williger hin, als es einen soliden Anstrich hat und vermöge seines unentschiedenen Wesens sich in meliorem partem deuten läßt. So möchten denn in der That die Gründe, welche die Freunde der Tivolitheater für dieselben aufbringen, durchaus nicht schwer wiegen, ja sogar von vornherein sich als sehr gebrechlich erweisen, noch ehe wir eine genauere Betrachtung dieser Institute unternommen haben. Gehen wir nun an diese, um ganz klar

zu sehen, so wird es wohl Keinem, der nicht darauf ausgeht, sich über die Dinge und sich selbst zu täuschen, zweifelhaft bleiben, daß diese modernen Theater in keiner Weise unsere Unterstützung verdienen. Denn wir mögen uns wenden nach welcher Seite wir wollen, nirgends wird uns ein ersprießliches Resultat, ein namhafter Vortheil für die Betheiligten, überall dagegen ein sehr gewichtiges Maß von Nachtheil entgegentreten.

Ueberhaupt muß eine Betrachtung unserer jetzigen Theaterzustände von der Ueberzeugung ausgehen, daß das gegenwärtige Princip der Theaterverwaltungen, welches dieselben zum Gegenstande kaufmännischer Spekulation macht, für Literatur, Publikum, Kunst und Künstler gleich nachtheilig und durchaus verwerflich sei. Die festen stehenden Hoftheater gehören nicht in jene Kategorie der merkantilischen Unternehmungen, obwohl sie sich in neuester Zeit zu einer größeren Industrie genöthigt sehen, als gut und wünschenswerth; doch ist dieß nur Folge eigener Verschuldung. Die Tivoli- und Sommertheater gehören aber ohne Ausnahme — uns ist wenigstens eine solche nicht bekannt — zu den Privatunternehmungen, sie mögen sich nun an ein Stadttheater als Sommerfilial anschließen, oder ganz selbständig dastehen. Alle Nachtheile, welche jenes System, an dem die Theatergeschichte dieser Jahre mächtig rüttelt, mit sich bringt, treffen darum diese Anstalten. Und zwar in einem

erhöheten Grade und in gemehrter Anzahl. Denn wie schwierig es immer sein möge, für irgendwelche Stadt einen Theateretat sicher darauf zu berechnen, daß die Ausgaben durch die Einnahmen gedeckt werden, so läßt sich hier ein System doch wohl denken, und wenn sonst noch einige in der Natur und der Aufgabe des Theaters liegende Bedingungen erfüllt werden, wird die Rechnung, ganz unvorhergesehene Ereignisse abgerechnet, nicht ohne den Wirth gemacht zu werden brauchen. Dem Sommertheater gegenüber aber hört jede nur einigermaßen sichere Berechnung völlig auf: hier könnte nur die eine treffen, daß man nemlich, wenn man gar Nichts auszugeben hätte, gewiß wenigstens Etwas erübrigen würde. Denn sehen wir zunächst von der viel geringeren Zuverlässigkeit, welche durch das Repertoir der Sommerbühnen bedingt wird, ab, indem die Literaturgaben, von denen sie leben, nicht zur gesunden stets mundenden Kost gehören, sondern sehr eigenthümlich gemischte und zubereitete Produkte der dramatischen Küche sind: so kommen noch äußere Umstände mit in's Spiel, die gar nicht vorher zu berechnen sind. Vor Allem zuerst und zuletzt das Wetter! Und welche Schwankungen bietet dieses dar, im Großen und im Kleinen! Wie mancher Sommertag beginnt so schön, daß die Direktion der Arena gar hoffnungsreich ihre Zettel an die Thore und Straßenecken anheften läßt, Alles für die

Vorstellung vorbereitet und zahlreichen Besuches gewärtig ist. Nun ziehen die Gewitterwolken allmählich zusammen, und wenn sie noch nicht drohend genug sind, um am Hinausgehen zu hindern, so verscheucht doch dann Wind und Wetter, vielleicht noch ehe der Vorhang aufgerollt ist, das ganze Publikum. Versteht sich dann die Direktion dazu, das Geld zurückzuzahlen, so trägt sie den Schaden, indem die Kosten auf sie fallen und die für die Deckung des Gageetats nöthige Tageseinnahme ausfällt. Weist sie die Billets auf die nächste Vorstellung an, so murrt schon Mancher über Zwang und Unsicherheit: wird gar dem Zuschauer, falls die Vorstellung in der Mitte abgebrochen werden mußte, die Verzichtleistung auf den nicht abgespielten Theil zugemuthet, so kommt er schwerlich so bald wieder, wenn ihm nicht ein absolut blauer Himmel einen ungestörten Theaterabend verheißt. An manchen Orten sind zwar leidliche Vorkehrungen gegen den Regen getroffen, aber wenn die Arena doch etwas Anderes sein und bleiben soll, als ein geschlossnes Theater mit abgeschlossenen von innen erleuchteten Zuschauerräumen, so müssen alle diese Vorrichtungen nur darauf beschränkt sein, gegen allenfalls kleinere oder kürzere Regenschauer zu schützen: von einem gänzlichen Schutz gegen das Wetter kann gar keine Rede sein. Dazu kommt, daß die bei den Sommerbühnen mitwirken sollende Naturfreude das Publikum

meist aus den Städten heraus in einen näher oder nicht zu weit entlegenen Garten verweist: es handelt sich also nicht bloß darum, daß man in dem Theater sei, sondern zu allererst darum, daß man hingehe. Und schon deßhalb muß die Beschaffenheit des Wetters von größtem Einflusse sein: denn wer geht auch nur eine Viertelstunde weit, wenn er jeden Augenblick einen Regenguß zu erwarten hat, oder wenn Unwetter heraufsteigt, oder wenn die Wege vom Regen durchnäßt und schmutzig sind! Es kommt aber nicht bloß der Regen in Betracht, sondern auch Wind und kühle Witterung, die gleichfalls, wie Jedem bekannt, nicht selten eintritt. So ist das Sommertheater auf einen so idealen Wetterzustand angewiesen, wie ihn die Praxis gewiß nicht kennt, und es möchte interessant sein zu erfahren, wie viele Vorstellungen in diesen Theatern entweder überhaupt nicht zu Stande gekommen oder doch nicht ausgespielt worden seien.

Aber nicht das Wetter allein ist es, welches den Besuch der Tivolitheater bedingt, sondern es kommt noch ein anderer bedingender Umstand hinzu, freilich von sehr zweifelhafter Berechtigung, aber dennoch jetzt, wie die Dinge stehen, wohl berechtigt. Haben diese Theater sich einmal dazu hergegeben, eine Kombination von Theater und Wirthshaus zu sein, so müssen sie es sich auch gefallen lassen, daß die Besuchenden ebensogut nach der Qualität

der Kneipe, wie nach der des Theaters fragen. Es muß auch die Restauration ihren Ansprüchen völlig genügen, sonst mag man von dem Theater Nichts wissen. Das kann sogar zu Kollisionen führen, wie es denn der Verfasser selbst an zwei verschiedenen Orten erlebt hat, daß der Unternehmer des Theaters meinte, die Leute kämen nicht, weil die Speisen und Getränke des Restaurateurs zu schlecht seien, und dagegen dieser der Ansicht war, daß die schlechten Stücke, welche aufgeführt würden, ihn in seinen Einnahmen benachtheiligten. So könnte es denn zuletzt dahin kommen, daß der Theaterdirektor zugleich den Gastwirth spielte, oder umgekehrt der Wirth nebenbei eine Theaterdirektion führte, und bei den Gesichtspunkten, von denen man bei der Ertheilung von Koncessionen in der Regel ausgeht, ist ein solcher Fall wohl möglich; vielleicht ist sogar hie und da ein solches Verhältniß schon vorhanden. Nun ist zwar in den geschlossenen Theatern gewöhnlich auch ein Büffet oder sogar eine Restauration vorhanden; aber wenn man auch vielleicht mit derselben hie und da unzufrieden ist, so ist sie doch von so untergeordneter Bedeutung, daß eine solche Unzufriedenheit schwerlich dem Theaterbesuche Abbruch thut. Und so lange diese Extragenüsse sich nicht unmittelbar in die Theater hineindrängen, so lange werden sie eine dominierende Stellung nicht einnehmen, und die Büffets mögen immerhin bestehen. Aber

schon da, wo die Theaterkonditorei in den Zwischenakten ihre erfrischenden Gaben in dem Theater selbst herumtragen und feilbieten läßt, wie das z. B. in einigen Wiener Theatern der Fall ist, wird die nothwendige Schranke überschritten. So unbedeutend die Sache scheinen mag, so wenig ist sie zu übersehen: kann das Theater es nicht hindern, daß die Zuschauer Erfrischungen sich hereinholen, und mag die Gelegenheit, dergleichen zu erlangen, durchaus wünschenswerth, vielleicht sogar nothwendig sein, so darf doch das Theater, wenn es sein Interesse nicht selbst verletzen will, sich nimmermehr dazu verstehen, diese Dinge selbst herbeizuschaffen. Die Tivolitheater können hier wohl als abschreckendes Beispiel dienen!

Wir sehen, der Besuch dieser Gartentheater ist von Bedingungen abhängig, die entweder gar nicht, oder doch nur zum Theile den Theaterunternehmern zugänglich sind. Ihre finanzielle Lage ist von vornherein eine sehr schwierige und gewiß in den seltensten Fällen eine günstige. Man wird allerdings einwenden können, daß dagegen auch die Ausgaben bei weitem geringer seien, daß der Etat einer Sommerbühne sich mit dem eines Wintertheaters nicht vergleichen lasse. Das ist freilich wahr, aber man darf sich auch hier nicht auf den ersten Anblick täuschen lassen. Denn wenn auch die Ausgaben für Beleuchtung ꝛc. geringer sind, wenn auch der kostspieligste Punkt, die Oper,

in der Regel hinwegfällt, so bleiben doch noch Kosten genug übrig. Zuerst muß doch ein ziemlich zahlreiches Personal da sein, damit man nicht bloß auf kleine Lustspiele und Vaudevilles beschränkt sei. Freilich wäre es wohl gut, wenn man sich auf die Darstellung kleinerer Stücke beschränkte, aber abgesehen davon, daß unser ganzer Theatergeschmack überhaupt so verwahrlost ist, daß das Einfache nirgends mehr munden will, kommen bei den meisten Sommertheatern noch äußerliche Umstände hinzu, welche eine solche Pflege des kleinen Lustspiels und komischen Gesangsstückes hindern. Für die Darstellung der Schauspiele und Possen aber, welche von den Tivolitheatern zumeist gegeben werden, ist eine ziemlich bedeutende Anzahl von Schauspielern und Schauspielerinnen nothwendig. Zugleich wird gerade bei ihnen die Beschränkung des Personals dadurch erschwert, daß, wie die ganze Existenz dieser Theater von klimatischen Verhältnissen abhängt, so auch die Darsteller den Einflüssen der Witterung völlig preisgegeben sind. Soll das Geschäft nicht unter jedem Unwohlsein eines Mitgliedes leiden, so muß eher ein Zuviel, als ein Zuwenig an Kräften vorhanden sein. Aber nehmen wir auch die geringste Anzahl von Mitgliedern an, immer bleibt ein Gagenetat übrig, der monatlich ein paar hundert Thaler beträgt. Dazu kommen die unvermeidlichen Ausgaben für eine Theatermusik, die Geld kostet, und

wenn sie noch so erbärmlich ist. Die Dekorationen und überhaupt die scenischen Bedürfnisse mögen wenig erfordern, Ausgaben sind auch dafür zu machen. Rechnen wir dazu noch den Aufwand für Theaterzettel, für Billeteurs 2c. 2c., dann und wann wohl auch ein kleines Honorar für ein neues Stück, obwohl das gewiß den geringsten Aufwand verursacht, so kommt wieder ein Sümmchen zusammen. So haben wir kaum nöthig anzunehmen, daß der Theaterunternehmer irgend eine Miethabgabe für den ganzen Sommer oder jede einzelne Vorstellung zu geben hat, obwohl dieß bei den Tivolitheatern in der Regel der Fall ist, und wir haben eine Menge von Ausgaben vor uns, die irgendwie gedeckt sein wollen. Bei den geringen Preisen aber, welche diese Theater stellen müssen, ist das Aufbringen ihrer Bedürfnisse wahrlich keine Kleinigkeit. Wer nur einige Kenntniß von Theatereinnahmen hat, der weiß recht gut, wie oft es den Anschein hat, als sei eine große Einnahme erzielt worden, während die Abrechnung ein anderes Ergebniß zeigt. Denn wie viele Freibillets wollen erst abgerechnet sein, und wie viele Menschen müssen auf dem zweiten und dritten Platz sitzen, ehe nur 20 Thaler beisammen sind. Nun möchte aber doch zuzugeben sein, daß ein Sommertheater, wenn es Zuspruch findet und das Wetter sich günstig erweist, recht wohl bestehen kann, — aber wenn nur eben das Wetter sich günstig erweisen

wollte! Verregnen nun gar noch ein paar Sonntage, so ist der Schaden gar nicht wieder gut zu machen und der pekuniäre Ruin fast unvermeidlich. In der That sehen wir auch selten, daß ein Sommertheater, wo dasselbe selbständig für sich besteht, sich mit Ehren halten kann. Selten übernimmt derselbe Direktor mehrere Jahre lang in derselben Stadt eine Arena, seltner noch kehrt er derselben ohne Verlust den Rücken; in der Regel wechseln die Direktionen von Sommer zu Sommer, und ein pekuniärer Fall folgt dem andern. Dabei darf aber auch nicht übersehen werden, daß bisweilen der Schein trügt, d. h. die Theater erhalten sich zwar, aber keineswegs allein durch ihre theatralische Thätigkeit, sondern durch Unterstützungen ihrer Gönner und Freunde, welche dabei nicht immer, vielleicht sogar selten von künstlerischen Gesichtspunkten ausgehen, sondern von Neigungen ganz anderer Art, über welche noch später zu reden sein wird. Anders kann es sich nun wohl mit den Theatern verhalten, welche im Sommer als Tivolitheater erscheinen, aber daneben ein geschlossenes Theater zur Verfügung haben und im Winter in diesen fortbestehen. Hier, wo es sich meist um eine längere Koncession handelt und also momentane Einbuße leichter wieder auszugleichen ist, mag die finanzielle Existenz weniger gefährdet sein. In diesem Falle haben wir mehr auf die Einwirkungen zu achten, welche das Theater

überhaupt durch diese Ersatz- oder Konkurrenzanstalten erleidet. Und selbst in der Beziehung, mit welcher wir uns jetzt zunächst beschäftigen, in der äußerlichen, finanziellen, scheint es unzweifelhaft, daß dem Theater, es bestehe nun im Sommer neben dem Tivoli ein geschlossenes, oder es trete nur im Winter als solches ein, ein empfindlicher Abbruch geschieht. Wo die Konkurrenz stattfindet, ist es natürlich, daß dem geschlossenen Theater eine Anzahl von Besuchern entzogen wird, und je mehr wir täglich darauf hingewiesen werden, daß die Einnahmen nicht im Stande sind, die Ausgabeetats zu decken, wo kein erheblicher Zuschuß hinzukommt, um so bedenklicher ist jede, selbst die kleinste Abminderung der Einnahme. Man kann freilich sagen, daß nur da neben einem stehenden Theater noch ein Sommertheater errichtet werde, wo sich zwei Bühnen im Sommer halten können: man gäbe ja sonst gar nicht die Koncession! Das kann aber nur der sagen, der die äußere Stellung der Bühnen und das Koncessionswesen überhaupt nicht kennt. Wie es jetzt damit beschaffen ist, dürfte schwerlich voraus bestimmt werden können, daß eine oder mehrere Bühnen sich *sicher* erhalten würden. Derartige Berechnungen werden aufgestellt werden müssen, aber gewiß ist, daß man dafür noch nicht die richtigen Gesichtspunkte gefunden hat. Aber auch da, wo es sich nicht um eine Konkurrenz, sondern um einen Ersatz für

die Sommermonate handelt, scheint der finanzielle Erfolg dem Theater im Ganzen nicht günstig, mag sich auch das Tivoli im Sommer halten und sogar noch einen Ueberschuß abwerfen. Denn man entfremdet einen Theil des Publikums, und nicht den kleinsten, dem geschlossenen Theater, man nimmt ihm den letzten Rest von Kunstsinn und Ernst, und muß am Ende im Winter die Tivoliwirthschaft modificiert fortführen: ein Theil wird aus dem Theater hinausgetrieben, der gute oder der nicht gute Theil des Publikums. Leider müssen wir jetzt zugestehen, daß an manchen Orten es bereits so weit ist, daß die Gebildeteren sich von dem Theater abwenden und kaum noch daran glauben, daß es etwas mehr sein solle, als eine sehr oberflächliche und fast zweideutige Vergnügungsanstalt. Außerdem aber will nicht übersehen sein, wie die Theaterlust zwar angeregt sein will, aber doch auch nicht zu sehr angespannt werden darf. Muß daher aus finanziellen Gründen in einer Stadt während des Sommers das Theater geschlossen werden, weil es sich selbst bei mäßigem Etat nicht wohl erhalten könnte, der Winter aber nicht so viel Ueberschuß gewährt, um den Sommer zu decken, so möchte es auch nicht gerathen sein, den Ersatz eines Sommertheaters zu bieten. Denn wird es auch genügend besucht, so liegt doch die Gefahr nahe, daß die finanzielle Rückwirkung dann den Winter trifft. Man

müßte denn der Vergnügungslust der Menschen dieser Zeit, und ihrer Neigung, recht viel nach außen und recht wenig nach innen zu thun, mit aller Gewalt Brücken bauen wollen!

Kurz und gut, in keiner Weise scheint die finanzielle Stellung und die finanzielle Wirkung der Tivolitheater eine gesicherte und befriedigende zu sein. Betrachten wir nun ihre künstlerische Bedeutung, um uns weiter zu orientieren. Diese ist deutlich genug vorgezeichnet durch die ganze äußere Konstruktion dieser Bühnen. Vor der Verirrung, hier ein wirkliches Kunstinstitut zu suchen, bewahrt das ausgehängte Schild der Restauration, das Klingen der Gläser und der Dampf der Cigarren. Oder soll von einem Verhältniß zur Kunst, zur Dichtung trotz dieser Zuthaten die Rede sein? Um sich dazu zu verstehen, bedarf es der modernen Abschwächung des Begriffes der Kunst im Sinne der Fertigkeit: der ideale Inhalt, die höhere Beziehung ist dann aufgegeben, und wer sich mit einem Rest von Technik begnügt, der lebt freilich heut zu Tage in einem wahren Kunstüberfluß. Für das Theater aber bedürfen wir der wirklichen Kunst, die ohne idealen Sinn und ohne Zusammenhang mit den letzten und höchsten Zwecken der Menschheit nicht zu denken ist. Für das Theater haben wir auch nur den modificierten Begriff einer Vergnügungsanstalt gelten lassen können,

indem es eine Stätte geistig=sittlicher Anregung und ästhetischer Bildung, d. h. eine durch die zugänglicheren Mittel der Kunstwirkende Bildungs= und Erziehungsanstalt im Großen sein soll. Ist aber das Tivolitheater etwas Anderes, als eine Vergnügungsanstalt? Ja, kann es mehr als das sein? Drückt nicht der materielle Zusatz von vornherein jeden Versuch, sich zu einem höhern Ziele aufzuschwingen, nieder? Freilich werden Viele sich zu unserer Anschauung nicht bequemen und vielleicht sogar einen erfreulichen Fortschritt darin erblicken, daß man die Theaterfreude durch andre Freuden bereichert, vielleicht sich dabei auf die jetzt so beliebten Gartenconcerte berufen, welche die bedeutendsten Symphonien klassischer Tonsetzer zur Aufführung bringen. Niemand, sagen sie, wendet gegen diese Concerte, welche im Freien stattfinden, und bei denen das Essen und Trinken auch nicht ausgeschlossen ist, Etwas ein. Das aber ist durchaus nicht der Fall, indem allerdings von mancher Seite sehr bezweifelt wird, ob das im Sinne der ernstern und guten Musik geschehe, daß man sie auf diese Weise popularisiere. Nur dringt eine derartige Ansicht in einer Zeit schwer durch, welche überall das Ernste nur durch die Vermittelung des Angenehmen empfangen will, die Alles durch einen mühelosen Genuß zu empfangen geneigt ist. Eine Konsequenz dieses Bestrebens sind diese Symphonie=Concerte in den Kaffeegärten und

Restaurationssälen und mag man auch nicht leugnen, daß sie eine gute Seite haben, so scheint doch der Schatten das Licht zu erdrücken, denn der Ursprung und Zusammenhang derselben mit charakteristischen Schwächen unserer Zeit ist ein eben so offener, wie bedenklicher. Aber es ist nicht außer Acht zu lassen, daß die Musik doch immer nicht dasselbe ist, wie die Dicht- und Schauspielkunst: sie ist in ihrer Wirkung, wie iu den Mitteln, durch welche sie wirkt, von diesen verschieden. Sie nimmt weder in dem Grade wie jene den ganzen Menschen in Anspruch, noch bedarf sie des ganzen Menschen als Organes ihrer Aeußerung. Das sind Momente, die wohl beachtet sein wollen und namentlich ist es das Letztere, was uns davor warnen muß, irgendwo und irgendwie die künstlerische Bedeutung des Theaters herabzudrücken.

Welche Art von dramatischen Dichtungen ist es denn, die das Repertoir der Tivolitheater bildet? Wir sehen, daß sich zwei Gattungen von vornherein fast überall ausschließen: einmal das Trauerspiel und zweitens die Oper. Das Trauerspiel, welches ohne Zweifel den Höhepunkt der dramatischen Dichtkunst und der Poesie überhaupt bildet, zeigt sich an den Sommerbühnen durchaus nicht, und zwar erfolgt dieser Ausschluß unter allgemeinem Einverständniß, das heißt: die Theater dieser Art können und wollen keine Tragödien geben und das Publikum mag dergleichen nicht

sehen. Und wie die Dinge stehen, mag man das noch ein Glück nennen, daß das edelste und höchste Gebiet der Bühne nur selten von den Sommertheatern erniedrigt wird. Denn kommt es auch hie und da einmal vor, daß ein klassisches Stück zur Aufführung gelangt, so bleibt das doch immer eine Ausnahme und beschränkt sich auf einzelne besonders an äußerlichen Effekten reichere oder dergleichen ermöglichende Dramen. In der Regel zieht sich das Trauerspiel und höhere Drama aus den Tivolis zurück, und das Publikum, welches ein Amüsement vom reinsten Wasser verlangt, ist damit einverstanden, weil es bei einem ernsten Stücke sich nicht bloß amüsiert. Um das zu erreichen, bleibt nun der Ausweg, daß es durch die Art der Darstellung zur Parodie werde, und in diesem Sinne werden wohl hie und da solche Vorstellungen besucht und finden den Beifall der Menge. Aber wie steht es um die Bühne, die sich dazu hergiebt? Die entweder nicht weiß, wie wenig sie den Ansprüchen wahrer Dichtung genügen kann, oder ihnen geradezu nicht genügen will, weil eine recht schlechte das Ernste ins Komische ziehende Darstellung die Kasse füllt?

Es mag also vom Trauerspiel und von dem höheren Drama abgesehen werden. Dann bleibt zunächst das sentimentale, moralische und das Spektakel- und Ausstattungsstück übrig, und beide Gattungen werden auch nicht wenig

gepflegt; doch überwiegt auch hier die äußerlichere zweite Gattung, da bei dem moralischen Schauspiele immer noch zu viel Ernst übrig bleibt. Welcher dieser beiden Gattungen wir den Vorzug zu geben haben, ist freilich nicht schwer zu sagen, wenn wir uns auf der einen Seite eine gesunde Moral, auf der andern ein undramatisches Chaos von Aeußerlichkeiten denken. In diesem Falle möchte wohl Niemand zweifelhaft sein. Aber die Wirklichkeit zeigt uns die erste Gattung selten in einer solchen Reinheit und Gesundheit, sondern viel häufiger eine kranke Moral oder wenigstens eine ungesunde Art, dieselbe zu lehren. Oft sind es sehr zweideutige Lehren, welche wir empfangen, öfter noch liegt eine solche Absichtlichkeit vor, daß die Wirkung, wenn nicht aufgehoben, doch beeinträchtigt wird. Beide Erscheinungen sind leicht genug zu erklären. Der dramatische Dichter ist ein Kind seiner Zeit, so gut wie wir Alle es sind und darum auch den Einflüssen der Zeitrichtungen bloßgestellt wie jeder Andere. Er soll sich freilich als Dichter über die momentanen Strömungen erheben und durch die Nebel derselben zu einer sittlichen und geistigen Höhe durchdringen, aber diese Forderung schließt noch nicht die Erfüllung in sich. Zeigt nun aber unsere ganze Litteratur weit mehr einen Zusammenhang mit den sittlichen und socialen Zuständen unserer Zeit, als ein über ihnen Stehen, ja hat dieselbe Propaganda für den Materialismus gemacht: wie

soll sich diejenige Gattung der Litteratur über die verderblichen und verdorbenen Principien der modernen Lebensanschauung erheben, die auf diesen Bühnen wohnt? Ist ja doch die Tragödie, welche am wenigsten jenen Einflüssen unterlegen ist, weil ihre Gesetze sich im Ganzen nicht alterieren lassen, von vornherein ausgeschlossen! In dem Schauspiele aber liegt von Haus aus Etwas, was unsrem Zeitgeschmack begegnet, indem dasselbe den Ernst der Konflikte zu schwächen oder das Ende zu mildern sucht. Das sind zwei gefährliche Bestrebungen: denn das sittliche Gefühl der Zuschauer wird zumeist dadurch getrübt. Wir lernen auf diese Weise den sittlichen Inhalt der Konflikte unterschätzen, weil dieselben von dem Dichter zu leicht genommen werden. In diesen Schauspielen handelt es sich gar oft um Verwicklungen, welche durch Vergehungen ernster Art entstanden sind. Die Exposition ist vielleicht noch rein und streng gehalten, aber es dauert nicht lange, so ist der Ernst der Sache hinauseskamotiert, und Alles gleicht sich ganz herrlich aus. Das Publikum lernt dadurch mit sittlichen Verirrungen so leicht umspringen, als ob dieselben so gut wie Nichts zu bedeuten hätten. Andere Stücke dieser Richtung erhalten ihre ursprünglich tragische Natur bis zur Katastrophe hin aufrecht; erst da, wo es sich um die Entscheidung handelt, schlagen sie in die versöhnliche Wendung um und kleistern die Geschichte nach Möglichkeit

zusammen. Auch das muß von nachtheiligstem Einflusse auf das sittliche Gefühl sein; denn der Richter in der menschlichen Brust, das Gewissen, wird dadurch eingeschläfert. Bei jener Art und Weise ging das Bewußtsein von dem sittlichen Werthe einer Denk- und Handlungsweise, bei dieser geht das Gefühl des nothwendigen Zusammenhanges zwischen Schuld und Strafe verloren. Und öfters vereinigen sich beide abschwächende Methoden mit einander, um ein Drama zu schaffen, das der sittlichen Schlaffheit so recht entgegenkömmt. Diese Behandlungsweise aber muß gerade bei diesen Bühnen von dem bedenklichsten Einflusse sein, weil ihr Publikum vermöge seines niedrigeren Bildungsstandpunktes eine geringere Widerstandskraft hat. Was man sonst wohl von einer gesunden Natur des Volkes gesprochen und gewiß im Ganzen mit Recht gesprochen hat, das ist zum Theil überhaupt nicht mehr heute gültig, nachdem die nivellierende Halbkultur die niederen Schichten der Nation aus ihrer alten gesunden Einfachheit herausgedrängt hat. Dann aber ist bei dem Publikum der Sommertheater von dem eigentlichen Volke, dem Kerne desselben, dem tüchtigen Bürger und Landmanne, gar nicht die Rede, sondern grade die Halbcivilisierten, die durch ihre unentschiedene Stellung zwischen Geisteskultur und einfachen Naturzustande übel berathen sind, haben wir in denselben zu suchen. Das Drama, welches wir hier im

Auge haben, setzt nun allerdings einen Hebel in Bewegung, und zwar entweder die Sentimentalität oder die Moral. Aber wie? Entweder bringt es Verwicklungen ohne Verschuldung, indem es irgend ein unschuldiges Menschenkind durch Gott weiß was für Torturen hindurchsetzt, bis dann endlich im 5. Akte auf einmal die Wolkenschleier durch eine gewaltige Explosion zerrissen werden und der liebe Sonnenschein die Thränen trocknet. Das kann sehr oft mit einem gewissen Anschein von Realität geschehen, so daß man das Leben treu geschildert zu sehen meint, aber es ist eben nur ein Anschein, weil man sich mit der Oberfläche, mit dem äußern Geschicke, begnügt und sich um das Innerliche nicht bekümmert. Eine gewisse Rührung mag dann, wenn Bühneneffekte geschickt angebracht sind, die Sprache leidlich aufgeputzt ist und die Darstellung nicht gar zu sehr zurückbleibt, bei den Meisten hervorgerufen werden, aber es ist an dieser Rührung nichts gelegen. Sie beruht wesentlich darauf, daß man die gekränkte Unschuld bejammert, das Leben verklagt, das solche Kränkung zufügt und gar zu gern sich selbst in eine solche unschuldig leidende Stellung hineinträumt. Der echte sittliche Ernst, kann man geradezu sagen, die christliche Lebensanschauung, welche nichts vom Verdienste der Menschen, wohl aber von seiner Schuld weiß, leidet dabei unvermeidlich Schiffbruch, während einer Lebensfreundschaft und einem oberflächlichen

Tugendkultus Raum gegeben wird. Ferner spielt die Moral eine große Rolle, aber auch hier ist zu fragen: wie? Nicht, indem sie in dem Dichter liegt und mit demselben so verwachsen ist, daß sie die Basis des Ganzen bildet, sondern indem sie sich in dem Stücke zu einer selbständigen Rolle emancipiert. Sie tritt als dürre Reflexion auf uud begießt die Handlung mit ihren Redensarten anstatt daß sie in der Handlung und ihrem Verlaufe läge. Auf diese Weise wirkt sie natürlich auch nur auf die Reflexion und läßt den eigentlichen Kern des Menschen unberührt, und das ist eher schädlich als nützlich: denn sie ist nur eine Nebensache, eine Zuthat, die für den Zuschauer so wenig Anziehendes hat, als sie selbst die Handlung zu bezwingen vermochte. Denn nicht dadurch, daß wir Betrachtungen darüber anstellen hören, was Unrecht und was Recht sei, soll das Drama wirken, sondern dadurch, daß das Unrecht sich selbst zerstört und das Recht zur Geltung kommt.

Neben diesen Rührstücken und moralischen Schauspielen hegt das Repertoir der Arenen, und zwar mit noch größerer Sorgfalt die großen Effektstücke, die Spektakelschauspiele. Das sind Stücke mit möglichst vieler Scenerie, bei denen von einer dramatischen Handlung natürlich nicht viel die Rede ist. Hier ist etwas Pathos das Höchste, wozu sich der sprachliche Theil des Stückes aufschwingt,

der überhaupt nur als das Bindemittel für die äußerlichen Zuthaten erscheint. Die Dichtung dieser Gattung ist oft sehr lokaler Natur und reicht kaum über das Weichbild der betreffenden Stadt hinaus. Gelegentlich wird wohl auch einmal ein älteres oder besseres Stück durch eine verunstaltende Bearbeitung zu einem solchen Spektakeldrama umgestaltet, indem man daran herumstreicht und vielleicht sogar einige Einschaltungen beliebt, jedenfalls aber die scenischen Mittel, so weit es sich thun läßt, steigert. Ein tüchtiges Gefecht, ein paar Pferde auf der Bühne, einige bengalische Feuer und dergleichen Kunstleistungen mehr bilden den Mittelpunkt der Sache.

Doch ist dies Alles noch nicht das specifische Gebiet des Tivolitheaters, sondern nur dasjenige, was es allenfalls aus dem Bereiche des Dramas zu sich herüberzieht. Denn nur größere Sommertheater können soweit gehen, weil theils ein größerer Bühnenraum, theils ein zahlreicheres Personal, theils finanzielle Mittel dazu gehören, wenn nicht Alles zur bloßen Ironie herabsinken soll. Dagegen ist das Reich des Lustspiels und der Posse allen gemeinschaftlich. Um in absteigender Linie fortzuschreiten, so ist das Lustspiel der Tivolitheater zumeist das kleinere und derbere, der feineren Intriguen und Conservationsstücke dagegen in der Regel ausgeschlossen. Gegen die Verwendung des Lustspieles läßt sich nun wohl im Ganzen

Nichts einwenden, sondern vielmehr unter der gedachten Beschränkung dasselbe als ganz geeignet für die Sommerbühnen bezeichnen. Meistens erfordern diese kleinen Stücke ein geringes Personal, nicht viel scenische Zuthat und gewähren eine leichte angenehme Unterhaltung. Freilich ist auch hier bei der Beschaffenheit unserer Theaterlitteratur im Ganzen eine erfreulichere tiefere Wirkung nicht zu erwarten, wohl aber häufig eine unersprießliche. Denn wir können uns nicht gegen die Erkenntniß verschließen, daß die sittliche Grundlage des modernen Lustspiels selten eine tüchtige ist, sondern daß es sich zumeist oder wenigstens häufig in Verhältnissen bewegt, die nichts weniger als komisch sind, bei denen es erst einer leiblichen Erschlaffung der Grundsätze bedarf, um über dieselben von Herzen lachen zu können. Aber wollten wir auch darauf gar nicht weiter eingehen, so treten der Darstellung des besseren Lustspiels andere Hindernisse entgegen, welche so gewichtig sind, daß sie von sehr vielen Bühnen dieser Gattung dieselben bereits vertrieben oder zu seltnen Erscheinungen gemacht haben. Da diese Hindernisse aber auf Momenten beruhen, auf die wir später zurückkommen müssen, so gehen wir gleich zu dem letzten Gebiete über, zu der Posse.

Wir sind weit entfernt davon, diese aus den Koulissen oder aus der dramatischen Literatur verbannen zu wollen. Im Gegentheil wäre eine Pflege der Posse im rechten

Sinne lebhaft zu wünschen, aber es ist das „im rechten Sinne“ nicht zu übersehen. Die Posse ist bei uns volksthümlich und soll es immerhin bleiben. Nur möchte sie nicht von ihrem eignen Wesen ablassen, wie sie es jetzt häufig genug thut. Vor Allem bleibt sie immer und ewig ein Stück dramatischer Dichtung und steht unter den Hauptgesetzen derselben, sie kann und soll nicht zu einem unkünstlerischen Agregat derber Späße werden, sondern den Charakter einer Handlung behandeln. Zweitens, wie toll und übermüthig sie immerhin das Panier des Scherzes aufpflanzen möge, sie darf sich nicht von der Grundvoraussetzung der Sittlichkeit entfernen, nicht oberflächlichen oder frivolen Gesinnungen Raum geben. Es steht ihr ferner zwar wohl an, sich der äußerlichen Hilfsmittel mit größerer Ungebundenheit zu bedienen, aber dennoch darf sie um dieser körperlichen Zuthat willen den Geist nicht ganz und gar bei Seite legen und nicht zum bloßen Unsinn mit Dekoration und Gruppierung herabsinken. Endlich aber soll ihr Scherz und ihr Muthwille frisch, gesund, naiv sein und nicht künstlich auf dem Wege der Reflexion erzeugt.

Während nun eine gute Posse, die sich an die eben aufgestellten Gesetze halten wollte, durchaus willkommen zu heißen wäre und um so mehr von so wohlthätigem Einflusse sein würde, als in der deutschen Natur eine Neigung zu

selbst derberen Scherz unzweifelhaft liegt, sehen wir unsre jetzige Posse auf mannigfache Abwege gerathen. Wir geben statt der Witze Unsinn und lassen Dekorationen anstatt der Menschen arbeiten, künsteln einen zweideutigen Humor heraus und geben nur gar zu oft unersprießlichen Tendenzen Raum. Die Sommer- und Tivolitheater, bei denen die Posse von Haus aus eine große Rolle zu spielen hat, sind durch den Verfall derselben natürlich nicht wenig benachtheiligt und büßen auch hier an der Wirkung ein, die sie allenfalls noch ausüben könnten.

Wenn nun aber das Tivolitheater sich auf diese Gebiete der Litteratur mit Sorgfalt beschränken wollte, würde obschon das Trauerspiel und höhere Drama, sowie das feinere Lustspiel sich von vornherein als nicht wohl verwendbar bezeichnen, noch immer eine nicht unergiebige Thätigkeit übrig bleiben. Es ließe sich immer noch ein leidliches Repertoir zusammenstellen, und ein leiser Schimmer von Poesie und von Kunst überhaupt bliebe diesen Bühnen erhalten. Wenn nun aber auch dieser Schimmer nicht zu bewahren ist, woran liegt das? Wir sehen ja, einige und nicht eben gering zu achtende Zweige der dramatischen Literatur sind nicht absolut ihrem Wesen nach von der Verwendung ausgeschlossen.

Wir erinnern an das, was über die finanzielle Lage dieser Theater gesagt wurde. Diese prekäre Existenz führt

natürlicherweise dazu, daß das Gewicht der einzelnen Kasseneinnahmen sich nicht wenig mehrt. Denn wenn vielleicht schon mehrere Tage nacheinander das Wetter am Spielen hinderte, und möglicherweise am folgenden Tage der gleiche Fall wieder eintritt, so tritt das Verlangen, wenn einmal gespielt werden kann, eine recht gute Einnahme zu machen, weit stärker und, wir müssen gestehen, sehr wohl berechtigt auf. Nun heißt es also dafür sorgen, daß die Leute auch kommen! Darüber werden am Ende auch die gewöhnlichsten Theaterdirektoren nicht im Unklaren sein, daß der Geschmack des Publikums nicht das allein Ausschlag gebende sein darf. Diejenigen, die diese Meinung haben, setzen vom Publikum viel voraus und thun daran Unrecht; das Publikum steht naturgemäß, wie wir oben schon erörterten, stets unter dem geistigen Inhalt der Bühne, nicht über ihm. Es ist also die Aufgabe des Theaters, sein Publikum sich zu erziehen, und es ist unzweifelhaft, daß das in größerem oder geringerem Grade überall möglich ist. Allein dazu gehört Ausdauer und Muth, oder, um uns praktischer auszudrücken, Geld. In der That, man müßte unbillig sein, wenn man den Tivolitheatern einen solchen Standpunkt zumuthen wollte. Jedes stehende Theater kann den Versuch machen, sein Publikum an gute Stücke zu gewöhnen und sich nach und nach von dem Unrathe und Unflath des Repertoirs loszu-

machen, von den Tivolitheatern können wir das nicht wohl verlangen. Eine solche Sommerbühne kann nur bestehen, wenn die Leute kommen, und darum muß sie alle Mittel in Bewegung setzen, damit das geschehe. Es wäre um so ungerechter, wenn wir hier einen Widerstand gegen die Wünsche des Publikums verlangen wollten, da wir ja sehen, daß die größten durch reichliche Zuschüsse gesicherten Bühnen sich oft genug von der Rücksicht auf den Geschmack der Zuschauer in ein Repertoir hineindrängen lassen, welches von der eigentlichen Aufgabe des Theaters nichts oder wenig enthält. Wie sollen nun die Tivolitheater, welche nicht viel mehr als ein Ausfluß des gesunkenen Geschmackes sind, im Stande sein, sich gegen denselben zur Wehre zu setzen? Nehmen wir an, daß die Direktion von Haus aus Lust hätte, sich auf das kleinere Lustspiel und die Gesangsposse zu beschränken, aus diesem Gebiete das Beste auszuwählen und mit möglichster Sorgfalt zur Darstellung zu bringen: zehn gegen eins läßt sich wetten, daß die Lustspielvorstellungen nur schwach besucht werden. Vielleicht zieht die Posse besser: dann giebt man diese. Aber es ist bei allem Ueberflusse an Theaterstücken doch immer ziemlicher Mangel an sogenannten Zugstücken: viele Wiederholungen vertragen nur diejenigen Bühnen, welche auf ein oft wechselndes Publikum rechnen dürfen. So muß denn Novität auf Novität folgen, und mit der nothwendigen Hast des

Einstudierens geht ein Theil des Erfolges und zwar kein geringer von vornherein verloren. So wird es immer seltener, daß ein Stück wirklich durchschlägt, und die Direktion, welche sehr oft nicht übersieht, woran das Nichtgelegene liegt, sucht nach stärkeren Reizmitteln. Nun kommen die Dekorations- und Maschineriestücke, der Theaterspektakel, die Potpourris und Quodlibets, und was sich sonst noch an theatralischer Zuthat und Aufputz ersinnen läßt: man glaubt durch Gastspiele zu ziehen und verschreibt ein paar Komiker oder Soubretten, die den bedrohten Thespiskarren herausziehen sollen. Hilft das auch nicht, dann müssen Taschenspieler, Seiltänzer und Gymnastiker heran, und das Schauspiel beschränkt sich auf die zweite Rolle. Ist es erst so weit, dann ist es gut, wenn der Sommer zu Ende geht: sonst erfolgt noch vor Ablauf desselben der pecuniäre Ruin. Diese Geschichte des Repertoirs der Tivolitheater mag nicht überall in ihrer vollen Entwicklung sich zeigen, gewiß aber werden einzelne Momente sich bei jedem Sommertheater mit Leichtigkeit nachweisen lassen.

Ist auf diese Weise von dem Inhalte des Repertoirs dieser Theater nichts Gutes und Dauerhaftes zu erwarten, so kommt ferner hinzu, daß die Darstellung auf sehr große, geradezu nicht zu überwindende Hindernisse stößt. Wir bemerkten schon, daß der Wechsel des Repertoirs, die

Eilfertigkeit im Einstudieren bedenklichen Abbruch thun muß: indeß ist dieß ein Uebelstand, der nicht specifisches Eigenthum der Sommertheater ist, sondern sich jetzt auf viele größere Bühnen erstreckt. Man könnte also hier von diesem einen Uebel absehen, obgleich es groß genug ist, um eine Bühne ganz allein zu ruinieren. Es liegen andere und kaum geringere Schwierigkeiten in der ganzen Konstruktion der Tivolis. Man spielt im Freien, am hellen Tage, wenigstens einen Theil der Vorstellung ohne Lampenlicht, und entblößt sich dadurch von dem letzten Reste von Illusion, die unseren Tagen noch geblieben ist. Man wird sagen, es sei gerade gut, daß hier dem Publikum etwas mehr Illusion zugemuthet werde, da die realistische Richtung der Wintertheater dieselbe ganz und gar über Bord werfe: es sei ja so viel von einem wiederzugewinnenden naiven Zustand der Bühne die Rede gewesen. Nun habe man ihn ja in diesen Sommerbühnen, nun möge die Phantasie der Zuschauer doch zeigen, was sie vermöge. Das klingt ganz gut, hat aber in der That wenig genug zu bedeuten. Es möchte immerhin sein, daß man unter Gottes freiem Himmel Theater aufführte, ja man könnte sich noch weniger an bühnenmäßige Vorrichtungen binden, aber dann müßten unsere Zustände und speciell unsere Theaterzustände überhaupt ganz andere sein. Dazu brauchten wir ein Volkstheater und dazu

eben auch einen lebendigen Volkssinn und eine Volksdichtung. Darum ist dergleichen gar wohl in seinem Rechte, wo es sich, wie in Tyrol oder in der Schweiz, erhalten hat, und möchten sich solche Reste des Volksschauspieles zahlreich und lange erhalten! Aber auf unsere civilisierte Welt und nun gar auf unsre Kneip-Theater paßt das durchaus nicht. Von einer Illusionsfähigkeit der Zuschauer kann bei Bierkrug und Wurstsemmel nicht mehr die Rede sein. Geht ferner den Schauspielern der Vortheil der künstlichen Beleuchtung verloren, so ist natürlich für sie eine ganz andere Darstellungsweise nothwendig. Von einer feinen Schattierung der Miene und Geberde kann keine Rede sein, sondern Alles muß viel derber genommen und dicker aufgetragen werden. Was von der Geberde gilt, leidet auch auf die Sprache Anwendung. Die Sommerbühnen, denen nicht die Akustik der geschlossenen Theater zu Hülfe kommt, und bei denen das Publikum sich nicht in Stockwerken vertheilt, sondern nur ein vielgliedriges Parterre zu bilden pflegt, verlangen eine weit größere Stimmanstrengung. Während die Schauspieler aber weiterhin verstanden sein sollen, werden sie durch die große nie in völliges Schweigen versinkende Belebtheit der freien Natur noch mehr gehindert, und so ist denn von einer freieren Behandlung der Sprache, von einer künstlerischen Oekonomie im Gebrauche der Stimmmittel keine

Rede; es gilt verstanden zu werden, und daher wird geschrieen. Wer am besten aushält, gewinnt den Preis, wer nicht durchdringt, ist, und spielte er noch so gut, verloren. Daher ist an eine wirklich künstlerische Behandlung der Rolle in Deklamation, Miene und Geberde billigerweise nicht zu denken, sondern ein gröberer Zuschnitt von vornherein Bedingung und Gesetz. Das hat eine zwiefache Wirkung. Denn einmal schließt diese gröbere Behandlungsart das feinere Lustspiel aus, wie wir oben schon bemerkten, welches auf einer nüancierteren Darstellung und einem sauberer und glatter dahin fließenden Dialog beruht. Zugleich wird die derbere Komödie und sogar die Posse zur Ueberderbheit gesteigert, und einer Rohheit der Darstellung Bahn gebrochen, welche den an sich schon roheren Inhalt noch weiter herabzieht. Man darf auch hierbei nicht unbillig gegen die Schauspieler sein; können sie denn anders verfahren? Es sollte sich nur einmal einer der Schauspieler, die wir hinter den Lampen unsrer großen Bühnen bewundern, auf ein Arenapodium stellen: er würde sich entweder verleugnen müssen oder die Wirkung würde ungleich schwächer werden. Wir können aber ferner die Schauspieler nicht verklagen, weil die zweite Wirkung sie selbst trifft: dieses Arenatheaterspielen ist der Ruin ihrer künstlerischen Laufbahn. Darin stehen diese Naturtheater selbst hinter den Wanderbühnen zurück, oder

standen es doch, so lange diese sich nur in Häusern und Sälen bewegten. Mögen es auch nur vereinzelte Fälle sein, so ist doch wohl manches tüchtige Talent von einer sogenannten „Schmiere" ausgegangen. Es kam nur darauf an, daß der Anfänger sich seine Begeisterung für die Kunst erhielt trotz des unidealen Treibens, und daß seine sittliche Natur nicht in dem wüsten Leben der Wandertruppen erlag: hielt sein Streben und seine Kraft aus, so konnte Etwas aus ihm werden. Aber bei den Tivolibühnen liegen Einflüsse vor, gegen welche alles Kämpfen Nichts hilft: der Schauspieler muß andere Mittel zu Hülfe nehmen, und in dieser Restaurationsluft stirbt der ideale Sinn schneller ab, als in der äußeren Noth der Wandertheater, die hie und da wohl noch ein Bestehen von Poesie im Individuum zulassen. Ist doch außerdem die äußere Lage der Tivolianer kaum besser, als die der wandernden Mimen, öfters noch schlechter, wenn die Ungunst des Wetters oder andere leidige Konstellationen den Besuch des Theaters lähmen. Faktisch ist jetzt der Beweis noch nicht zu führen, daß diese Theater der Ruin der Schauspielkunst sind, aber schwerlich würde der Beweis lange auf sich warten lassen, wenn man nicht allen Ernstes darauf denkt, solchem Unwesen zu steuern.

Wenn aber dem so ist — fragt wohl dieser oder jener, wenn diese Theater dem Schauspieler in seiner künstlerischen

Entwicklung hindern und seine Zukunft gefährden, wie kommt es denn, daß sie sich dazu verstehen? Warum weigern sie sich nicht? Das ist freilich leicht gesagt, und wie viele Schauspieler haben selbst nicht anders gesprochen, als vor einigen Jahren diese Sommerpflanzen aufzuwachsen begannen? Viele, Viele erklärten damals sehr bestimmt, sie würden sich nimmermehr dazu hergeben, in offnen Theatern zu spielen. Und wie Viele haben sich außer Stande gesehen, an ihrem Wort festzuhalten, wie Viele haben dem Drange der Umstände nachgeben und zur Arena herabsteigen müssen, sich aber zum Theil aus Schamgefühl, für die Zeit der Thätigkeit auf dem Sommertheater, einen pseudonymen Namen gewählt! Nun ist dies Mißgeschick so allgemein geworden, daß das Bewußtsein der Erniedrigung in dem Gefühle des gemeinschaftlichen Leidens verloren gegangen ist. Nur die eigentlichen Hoftheater widerstehen noch, und es liegt durchaus nicht außer dem Bereiche der Möglichkeit, daß auch diese ein Sommerlager beziehen und wenigstens ihre Schauspieler zweiten und dritten Ranges in das Kantonnement der Arena schicken. Wie Viele blieben dann noch ausgenommen? Wie sollen aber die Schauspieler der kleineren Bühnen im Sommer ohne die Tivolitheater durchkommen? Schließen doch sehr viele mittlere Theater während der Sommermonate, so daß jedes Frühjahr eine große Anzahl Schauspieler engagements- und

brodlos sieht. Manche mögen durch kleine sogenannte Sustentationsgagen für die Sommermonate erleichtert sein, die Mehrzahl befindet sich ohne Unterstützung und ohne bestimmte Aussicht für den Winter. Da bleibt denn freilich Nichts übrig, als ein Engagement an irgend einem Tivolitheater, und für manches Mitglied der wandernden Gesellschaften mag solch eine Beschäftigung an einer Sommerbühne einer größern Stadt noch wie eine Art Beförderung erscheinen, obgleich es sicherlich das nie ist. Anfangs verschmähten die größeren Stadttheater die Arenen, jetzt errichten sie selbst ein solches Sommerfilial und legen einem Theile der Gesellschaft die Verpflichtung auf, daselbst zu spielen. In diesem Sommer, wo das Leipziger Stadttheater drei Monate lang geschlossen wird, begnügt sich diese große Stadt, welche vor vielen andern die Mittel besitzt, ein wirkliches Kunstinstitut in seinem Theater zu besitzen, mit einer Sommerbühne. Es ist das gewiß lebhaft zu beklagen und erscheint zugleich als eine administrative Maßregel von der verkehrtesten Art; denn man mag sich hüten, daß, was dieses Jahr Ausnahme ist, sich nicht zur Regel mache, und fernerhin alle Sommer das Stadttheater feiere. In Prag aber — so berichtete jüngst eine Theaterzeitung — ist man glücklich so weit gekommen, einer Schauspielerin, die für das Fach erster tragischer Liebhaberinnen, berufen wurde, die Bedingung zu stellen, daß sie in

den Sommermonaten auf der Arena auftreten solle. Wenn es soweit gekommen ist, wenn eine solche unkünstlerische Auffassung von einer Direktion ausgehen kann, so sollte man in Gottes Namen die Bühnen für immer fallen lassen, weder die Kunst, noch die Künstler, noch das Publikum verliert Etwas dabei! —

Wir mögen hinsehen, wohin wir wollen, nirgends läßt sich den Tivolitheatern eine erfreuliche Seite abgewinnen. Die dramatische Literatur wird von ihnen einen Gewinn nicht ziehen, da sie unfähig sind, diejenigen Dichtungen zur Darstellung zu bringen, welche den eigentlichen Kern derselben bilden, das Trauerspiel, höhere Drama und feinere Lustspiel. Ja sie leidet vielmehr, indem der Repertoirbedarf sich auf Produktionen ergänzt, welche außerhalb der Literatur stehen und mit der Dichtung so gut wie Nichts zu schaffen haben. Es gewinnt aber auch die Schauspielkunst Nichts durch Bühnen, deren äußerliche Anlage ihnen die Möglichkeit, die Kunst der Darstellung in Sprache und Geberde auf eine würdige Weise zu entwickeln, zum großen Theile abschneidet. Auch der Stand der Schauspieler wird durch diese Bühnen benachtheiligt, äußerlich wie innerlich; das Letzte, indem sie auf die schlüpfrigen Pfade der Effekthascherei und Koulissenreißerei geradezu hingedrängt werden und das Bewußtsein dessen, was sie eigentlich sollen und können, verlieren, das Erste, indem nicht nur ihre Existenz

eine fortwährend gefährdete ist, sondern auch ihre weitere äußere Lebensentwicklung auf bedenkliche Weise bedroht wird. Auf diese Weise kann das Theater überhaupt sich schwerlich zu Gunsten der Tivolitheater erklären. Es kann dies aber auch nicht im Interesse des Publikums geschehen, dessen Interesse stets mit dem der Bühne zusammenfällt. Denn durch diese Bühnen wird auf der einen Seite aller wahre Kunstsinn, speziell die künstlerische Würdigung des Theaters untergraben, indem dasselbe in die Reihe der oberflächlichsten Vergnügungsanstalten herabgezogen wird. Ist diese irrige und beklagenswerthe Anschauung durch die Stellung, welche das Theater überhaupt in den letzten 20—30 Jahren nach und nach eingenommen, geweckt und genährt worden, so erhält sie hier eine Stütze und eine Art von Recht durch die unnatürliche und widerwärtige Vermischung der geistigen Erholung mit rein materiellen Genüssen, eine Vermischung, die nur zum Schaden des bessern Theiles möglich ist. Diese widrige Kombination zerstört den letzten Rest der Hingebung an die höhere Bedeutung der Bühne und begünstigt Zumuthungen, welche sich nothwendigerweise auch auf die geschlossenen Theater übertragen und deren Verfall, wenn nicht jählings herbeiführen, so doch vorbereiten müssen. Im Allgemeinen aber ist die Wirkung dieser Bühnen als eine unsittliche zu bezeichnen, indem sie der Vergnügungssucht der Menge, namentlich des Mittel-

standes, eine neue Nahrungsquelle eröffnen, die wegen ihres unentschiedenen Charakters nur noch bedenklicher ist. Eben so wenig kann von der Bühne eine wirklich sittliche Wirkung ausgehen, weil eine solche nur dann möglich wäre, wenn von der Erfüllung der künstlerischen Aufgabe des Theaters die Rede sein könnte. Es wird sich auch von besonderen unsittlichen Einflüssen sprechen lassen, wie sie überall vom Theater auf das Publikum und dann umgekehrt stattfinden, wo die materielle Existenz eine unsichere und die Erfüllung des idealen Berufes eine mehr oder minder unmögliche wird. Alles in Allem genommen, scheint also diese Gattung von Bühnen eine durchaus unerfreuliche und möglichst bald zu beseitigende, wenn anders das Theater nicht der völligen Verwilderung Preis gegeben werden soll. Die Gründe, welche veranlaßt haben und veranlassen, daß man trotz dieser offen genug vorliegenden Bedenken dem Tivoliwesen Nichts in den Weg legt, wenn man es nicht gar noch begünstigt, werden wir in einem andern Abschnitte, der das Verhältniß des Staates zum Theater behandelt, leicht nachweisen können. Darum wollen wir hier nur noch eine Frage beantworten, und zwar die, ob sich der Betheiligung der Tivolibühnen irgend ein wesentliches Bedenken entgegen stellt? Diese Frage ist wohl mit gutem Gewissen zu verneinen, denn Keiner der Betheiligten verliert Etwas, außer den Schauspielern, welche

dadurch um ihre Sommerexistenz kommen könnten. Und wir sind weit entfernt, über diese Existenzfrage für Viele mit Familien und Individuen, gleichgültig hinwegzusehen. Aber zweierlei ist doch dabei zu bemerken: einmal, daß die äußere Stellung des Schauspielerstandes überhaupt einer Regelung bedarf, daß für die Sicherung dieses Standes Etwas geschehen muß. Hier wird es also wohl nur darauf ankommen, zu zeigen, daß und wie das am besten geschehen könne: zeigt sich hier keine Möglichkeit und kein Weg, so wird jedenfalls auch das Tivoli entbehrt werden können. Zweitens aber sind alle diejenigen Theaterunternehmungen, welche mehr scheinen eine Existenz zu gewähren, als sie es wirklich thun, vielmehr als einer Ordnung der Bühnenverhältnisse hinderlich zu betrachten: sie verschleiern das Uebel, aber sie heilen es nicht. Und zu diesen Unternehmungen gehört die Mehrzahl der Sommertheater aus den weitläufig erörterten Gründen. Was verlöre aber die Literatur? Was die Kunst? Was endlich das Publikum, dem ja Vergnügungsanstalten genug übrig bleiben, und das nur das Verlangen nach geschlossenen Theatern auszusprechen braucht, um seine Wünsche erfüllt zu sehen? Wollen wir also nicht zu dem Grade von matter Toleranz herabsinken, die gleichgültig Alles mitansieht und höchstens einmal bedenklich den Kopf schüttelt; so können wir wohl kaum in Abrede stellen, daß wir mit

den Tivolitheatern, Anstalten von sehr zweideutigem Charakter ins Leben gerufen und begünstigt haben, welche im Interesse der Kunst, wie der Sittlichkeit und ganz besonders im Interesse des Theaters selbst wieder aufgegeben werden müssen. Lasse man dergleichen Bühnen für niedrigere Produktionen bestehen, wenn es denn nicht anders sein kann, aber die Dicht- und Schauspielkunst verdränge man nicht aus den geschlossenen Räumen, versetze sie nicht mit Bier und Tabak und wohl gar mit Feuerwerk! Vertreiben läßt sie sich wohl aus den geschlossenen Theatern, in denen sie so schön und stolz emporwuchs. Wie sie dann aus den Arenen wieder zurückkehren wird in die winterlichen Hallen, das ist eine andere Frage: wer sich aber nur einigermaßen mit den Theaterzuständen vertraut gemacht hat, der wird darüber nicht im Zweifel sein! — Erspare man sich die Antwort, welche durch die weitere Erfahrung gegeben werden könnte!

Fünftes Kapitel.

Die Theater und ihre äußere Lage.

In den letzten Abschnitten haben wir die Auswüchse des deutschen Theaterwesens ausführlich besprochen, die

Wander- und Sommertheater: es war nothwendig, diesen unsre Kunstzustände so wesentlich benachtheiligenden und entstellenden Instituten im Interesse der Kunst wie der Sittlichkeit ein eingehendes Wort zu widmen. Nachdem dies geschehen, das Terrain beschränkt aber zugleich auch gesäubert ist, wenden wir uns zu denjenigen Bühnen, welche weder wandernden Truppen, noch dem Sommerabendvergnügen ausschließlich gehören, zu den festen stehenden Theatern, die darauf Anspruch machen Kunstanstalten zu sein und die Fähigkeit besitzen, ein höheres Ziel zu verfolgen. Es sind das die mittleren und größeren Stadt- und Hoftheater mit den großen Hofbühnen an ihrer Spitze, welche als der Central- und Glanzpunkt deutschen Theaterwesens zu betrachten sind. Es gilt, ihren gegenwärtigen Zustand treu und unparteiisch zu schildern, zu untersuchen, in wie weit diese bevorzugten Institute ihre künstlerische Aufgabe zu erfüllen suchen, in wie weit ihnen eine solche Erfüllung gelungen, welche Stellung sie im geistigen, künstlerischen, sittlichen Leben des deutschen Volkes einnehmen. Wir beginnen zu diesem Zwecke mit der Betrachtung der äußern Lage jener Kunstinstitute.

Haben wir in der Gesammtheit der Bühnen, welche als die berechtigten Vertreter des deutschen Theaters erscheinen, eine große Anzahl von Instituten zusammengefaßt, die in der Verschiedenheit der ihnen zustehenden Mittel und

ihren Leistungen eine gliederreiche Skala bilden: so ist es selbstverständlich, daß auch die äußere Lage sich als eine sehr verschiedene erweist. Sondern wir darum zunächst das Verschiedenartige.

Die äußere Lage der Theater beruht zuerst auf ihrer finanziellen Grundlage, nur wo diese genügend und gesichert ist, kann von erfreulicher Situation nach außen die Rede sein. Nun sind zwar, wie schon bemerkt, die auf dem Grunde des Nichts erbauten Bühnen hier von der Betrachtung ausgeschlossen, wir bewegen uns nicht im Theaterproletariate, sondern in der besseren Gesellschaft bis zur haute volée der größten Hoftheater, aber es geht dieser guten Gesellschaft nicht besser als mancher andern, es fehlt nicht an unsichrer und unsolider Existenz. Vor Allem müssen wir hier Stadt- und Hoftheater scheiden, und zwar nicht sowohl in Rücksicht auf den Anschluß der letzteren an einen Hofstaat, und die Unterstützung, die ihnen durch ein Residenzleben wird, sondern rücksichtlich ihrer festeren Stabilität, ihrer materiell begründeten Basis. Wir könnten in diesem Sinne vielleicht zwischen Theatern auf Koncession und wirklich aus städtischen oder fürstlichen Mitteln fundierten, beamtlich verwalteten Theatern unterscheiden.

Die eigentlichen Stadttheater gehören zumeist der ersten Gattung an, sie sind Unternehmungen, entweder unterstützt

oder belastet, aber doch immer Institute mehr der Spekulation, als streng künstlerischer Verwaltung. Gegen dieses Princip ist schon im vorigen Jahrhundert, so z. B von dem Hamburger Kritiker A. Wittenberg, der ernsteste Widerspruch erhoben worden. Dieser Protest wird von allen denen zu erneuern sein, welche dem Theater eine höhere künstlerische Bedeutung beizulegen geneigt sind: ja sogar die werden ihm beitreten müssen, welche dem Theater principiell durchaus abhold, es nur als ein allenfalls erträgliches Institut zu erdulden sich begnügen. Nur die Diener des ärgsten Materialismus und die, welche Poesie und Kunst aus Unverstand oder aus Mißverstand dem Verfalle preisgeben, können sich mit dem Koncessionswesen einverstehen, durch welches ein edeles Kunstgebiet in den Sumpf der Spekulation herabgezogen, die Litteratur mit den flachsten und zweideutigsten Produkten besudelt, ein schon ohnehin innern und äußern Gefahren besonders ausgesetzter Stand äußerlich in den schwankendsten und abhängigsten Zustand versetzt wird. Weil aber diese hochwichtige Seite unseres Theaterwesens auf der einen Seite eine gründliche Betrachtung verdient, auf der andern sich unter einem andern Gesichtspunkte besser darstellt, so widmen wir ihr eine gesonderte Besprechung in einem der späteren Abschnitte, in dem von dem Verhältniß des Theaters und des Staates zu einander die Rede sein wird.

Wir begnügen uns hier, das Resultat vorwegzunehmen und das Koncessionswesen als einen der Haupt- und Grundschäden unseres Bühnenwesens zu bezeichnen.

Sind wir aber dazu genöthigt, so versteht es sich ja von selbst, daß auch äußerliche Mißstände im Gefolge dieses Verwaltungsprincipes sind. Und in der That die ärgerlichsten. Wollen wir unter der äußern Lage der Bühnen zunächst ihre finanzielle Situation verstehen, so ist jene überall als ungenügend zu bezeichnen, wo man das Theater nicht in kunstverständigem Sinne subveniert. Die Erfahrung bestätigt es mehr als zur Genüge, daß in den allerseltensten Fällen die konzessionierten Stadttheater, zu denen füglich auch die kleinen Hoftheater gehören, die nur den Namen als Putz führen, in Wahrheit aber Einzelunternehmungen sind, sich in einer wohlgegründeten finanziellen Lage befinden, und noch seltner wird sich pekuniärer Wohlstand mit künstlerischem und sittlichem Gedeihen vereinigen. Nicht bloß kleinere Städte wissen von verunglückten oder in fortwährendem fieberischem Schwanken kränkelnden Unternehmungen zu erzählen, auch große Stapelplätze des Handels, der Industrie und der Intelligenz sind solchen Zuständen nicht fremd geblieben. Und nicht immer — es muß das ausdrücklich gesagt werden — lag die Schuld in mangelhafter Leitung, in ungenügenden ausübenden Kräften, weit öfter war die Kalamität eine geradezu noth-

wendige Folge der Grundbedingungen, auf denen die Unternehmung ruhte.

Ist nun in dieser Beziehung in der Situation der städtischen Bühnen im Ganzen wenig Erquickliches und Haltbares zu erblicken, so ist das freilich ein ganz anderer Fall bei den stehenden Hoftheatern, zu denen wir auch diejenigen städtischen Bühnen rechnen dürfen, in welchen die Stadt oder ein sicher basierter Actienverein entweder die volle finanzielle Garantie übernommen oder doch durch ausreichenden Zuschuß das Bestehen der Kunstanstalt, das ehrenvolle Bestehen derselben ermöglicht hat. Freilich seltene, aber wahrlich nachahmenswerthe Fälle!

Von einem äußern Schwanken in der früher geschilderten Weise, von einem täglich sich erneuenden Kampfe um die Existenz, von einem fortwährenden Gefährdetsein und dem bedauerlichen Mangel einer ausreichenden finanzieller Grundlage kann also hier nicht die Rede sein. Aber mehr läßt sich auch nicht sagen. Wollte man unter der äußerlichen Sicherheit, der finanziellen Festigkeit so viel verstehen, daß die Verwaltung um die Zuschüsse des Publikums unbekümmert sein könnte, so würde die Antwort anders lauten. Dann hätten wir höchstens diejenigen Hoftheater auszunehmen, welchen die bereitwillige Großmuth ihrer fürstlichen Erhalter jedes Deficit am Schlusse des Jahres tilgt. Jedoch derartige Unterstützung in großartigstem

Maaßstabe ist natürlich selten und darf noch seltener werden. Im Ganzen verräth die äußere finanzielle Situation der großen Bühnen einen mühsamen Kampf mit dem Büdget, und dem Beispiel, das hie und da gegeben ist, indem man sich des immer größere Geldopfer fordernden Institutes entledigt hat, dürften mit der Zeit selbst die größeren Hofhaltungen folgen müssen, wenn man sich in der finanziellen und künstlerischen Administration nicht anderer Prinzipien bedient.

Denn ohne Zweifel — und das ist das Hauptmoment in der äußren Lage der gegenwärtigen Bühne — ist das Ausgabewesen in einer Weise gesteigert, auf eine Höhe heraufgeschraubt worden, daß über kurz oder lang entweder Einhalt gethan werden muß, oder die Unterstützenden es müde werden müssen, Summen über Summen hinauszuwerfen, um, wenn man die Sache genauer beleuchtet, herzlich wenig zu erzielen. Unsere Zeit ist eine Zeit schwerer Sorgen, und es steht ihr wohl an zu prüfen, in welchem Verhältnisse der Aufwand zu dem Resultate stehe. Hilferuf und Mahnung ertönt von allen Seiten, die Sorge für die Volkswohlfahrt beschäftigt Fürsten, Staatsmänner und Gelehrte, und in so vielen Fällen ist es der Mangel an ausreichenden Geldmitteln, der die Beseitigung unverkennbarer und unverkannter Uebelstände erschwert: und dem gegenüber sollte man nicht an diese sich von Jahr

zu Jahr aufschraubenden Bühnenetats denken, die eine Summe in Anspruch nehmen, welche mit dem, was durch sie bewirkt wird, in schreiendstem Mißverhältnisse steht? Der Zuschuß, welchen die Hoftheater zu Wien, Berlin Dresden, München, Hannover und Stuttgart jährlich erhalten, beträgt mindestens 650,000 Thlr., diese Summe stellt etwa die kleinere Hälfte ihres Etats dar, der sich also, vorausgesetzt, daß es außerordentlicher Unterstützungen nicht bedarf, auf wenigstens 1,400,000 Thlr. beläuft. Welche ungeheure Summe! Und wie wächst dieselbe, wenn wir die anderen größeren und mittleren Bühnen dazu nehmen!

Solche Ausgaben bedürfen einer Rechtfertigung durch das, was sie begründen und erhalten, und wenn wir später die innere Lage der Bühne betrachten werden, wird sich in keiner Weise ein solches rechtfertigendes Ergebniß darstellen. Was hat nun diese unmäßige Höhe der Theaterbüdgets veranlaßt, die selbst dann zu hoch erschienen, wenn es sich um eine nationale Kunstanstalt handelte, und nicht um eine sich wenig über das Gemeinste und Gröbste, und das nicht einmal immer, erhebende Vergnügungsanstalt? Ein zwiefacher Grund ist wirksam gewesen. Allerdings könnte man kurz sagen: es ist der Geist des Materialismus, der wie sonst, so auch hier sein bösartiges Wesen treibt, der böse Geist, gegen den seit Jahren geredet und ge=

schrieben wird, so daß wir eine eigene antimaterialistische Litteratur besitzen, gegen den man aber desto weniger handelnd vorschreitet, weil die Mehrzahl der Zeitgenossen sich wohl hütet, sich selbst wehe zu thun. Dieser Materialismus hat gerade an dem Bühnenwesen mit glänzendem Erfolge genagt, so daß das, was er zu Wege gebracht hat, wohl noch von mancher Seite als Errungenschaft gepriesen wird. Die Bühne bot in ihren materiellen Theilen und Seiten bequemen Angriffspunkt dar, und von diesem ausgehend, hat er denn auch alles höhere und ideale Wesen mit glücklichstem Erfolge bestritten. Das zeigt sich leicht: die beiden äußerlichsten Seiten sind der scenische Apparat und das Gagenwesen der Schauspieler und Sänger. Hier liegen die Gründe, welche jenes unverhältnißmäßige Anwachsen der Ausgabeetats herbeigeführt haben.

In soweit gehört die Betrachtung des scenischen Pomps und Prunks hieher, als er so ungebührliche Ausgaben verursacht: als Aeußerung der materialistischen Richtung fällt er dem folgenden Abschnitt zu, welcher mit der inneren Lage der Bühne sich zu beschäftigen haben wird. Daß aber das Ausstattungswesen dem Theateretat Ausgaben zumuthet, welche von einer ganz unverhältnißmäßigen Größe sind, das wird Niemand bestreiten wollen. Für Maschinerie, Dekoration und Garderobe werden Tausende verwendet, nicht selten, um ein einziges Stück „glänzend“ in

Scene zu setzen. Da ist nichts gut und nichts theuer genug, und ganz im Gegensatze mit der zähen Sparsamkeit auf anderen Gebieten ist selbst der Kostenaufwand für eine Reise nach Paris, etwa um einen neuen Sonnenaufgang zu studieren, nicht zu groß. Und fragt man, welchen musikalischen und poetischen Produkten diese finanzielle Großherzigkeit zu Gute kommt; so weist die Antwort sicherlich nicht auf die klassischen Werke der Componisten und Dichter hin. O nein, diese werden in der Regel mit dem, was lange schon da und halb verbraucht ist, abgespeist; die neuen Wunderdinge werden der Prachtoper, dem Ballet, dem Spektakelschauspiel, der Zauberposse zu Theil. Schiller, Goethe, Shakespeare, Mozart, Gluck, Beethoven können sich glücklich schätzen, wenn ihnen aus dem Nachlaß der Ritter vom Ausstattungseffekt gelegentlich einmal etwas zu Theil wird. Die ruhmvollen Väter werden dem Verdienst und der Sitte zum Hohn auf die abgelegten Stücke der entarteten Söhne und Enkel verweisen. Wir haben es hier zuvörderst nur mit der äußeren Thatsache zu thun, und diese ist unwidersprechlich. Nicht minder ist die finanzielle Folge dieses äußerlichen Luxus selbstverständlich. Sie schraubt von Jahr zu Jahr die Ausgaben mehr in die Höhe, und weil das Reizmittel, das in diesem Prunkwesen liegt, einer fortwährenden Steigerung bedarf, so ist kein Ende abzusehen, wohin dieser Flitterdienst führen soll.

Das einzige Ende, das sich voraussehen läßt, wenn es so fortgeht, ist eben das Ende des Theaters überhaupt, denn die Höfe werden endlich zuschußmüde und könnten es schon sein, wenn sie genauer untersuchen wollten, was sie eigentlich unterstützen; die nicht subvenierten größeren Bühnen müssen darüber zu Grunde gehen, wenn sie nicht den Muth haben, Halt zu machen, die kleineren sind damit von vornherein der Schwankung preisgegeben. Wie lange unser deutsches Publikum noch an dem Glanz und Flitter Gefallen finden, wann es keine Lust mehr haben wird, die Schaale für den Kern zu nehmen, das steht freilich dahin. Und doch sind auch hier Anzeichen vorhanden, daß man diesem Treiben abhold wird: es wird später gezeigt werden, daß nach und nach aus dem Theaterpublikum gerade diejenigen Elemente verschwinden, welche dessen werthvollsten Bestandtheil bilden müßten.

Nicht unbedenklicher ist der andere Grund, welcher die Erhaltungskosten unserer Bühne so unmäßig anschwellen macht, der Stand der Besoldungen der ausübenden Künstler. Auch hier sind wir nur auf die finanzielle Thatsache angewiesen, aber wer vermag sie zu erwähnen, ohne ein Wort der Erklärung und Beurtheilung hinzuzufügen? Es liegen eben auch hier Verhältnisse vor, welche von der unerträglichsten Art sind. Denn unerträglich muß es genannt werden, wenn die Gagen der Darstellenden von Jahr

zu Jahr steigen, wenn hier jeder Maßstab aufhört, jedes noch so billig aufgestellte Verhältniß zu andern Berufskreisen überschritten wird. Niemand redet ab, daß hervorragende Begabung verbunden mit künstlerischer Durchbildung den höheren Lohn von der Mittelmäßigkeit zu begehren hat. Eben so wenig soll angefochten werden, daß man Leistungen höher zu bezahlen hat, die von Jugendlichkeit und frischer Kraft abhängig sind, und von allerhand äußern Verhältnissen gehindert werden können. Es soll sogar die Concession gemacht werden, daß man es dem Künstler anrechne, daß er mit seiner ganzen menschlichen Persönlichkeit vor dem Publikum wirkt: man mag ihm diese leibliche Hingabe an die Oeffentlichkeit lohnen. Aber erklärt alles dies zur Genüge, daß man mit übervollen Händen in einer Zeit hinauswirft, da doch wahrlich Mahnung zur weisen Eintheilung vorhanden ist? Und welche Gagen heut zu Tage gezahlt werden, davon ist überall zu lesen, so daß es besonderer Zusammenstellungen nicht bedarf.

Die in erster Linie stehenden Hoftheater zahlen Besoldungen bis zu einer Höhe von 8000 Thlrn. und mehr, und unter 2000 Thlr. möchte man ein leidlich ausgerüstetes Mitglied für erste Fächer gar nicht mehr erlangen. Dazu kommen noch alljährliche mehrmonatliche, hie und da auf die Dauer eines halben Jahres anwachsende Urlaubsbewilligungen, in der Regel schon kontraktlich vorge-

sehen, die bei der Verwerthung, die sie jetzt finden, zumeist eben so viel werth sind, als der ganze Jahresgehalt. Wenn man von den Herren und Damen der ersten Rangordnung zu denen zweiter und dritter Klasse herabsteigt, so ist freilich die Größe der Summe nicht mehr so beträchtlich. Dafür tritt ein anderes Mißverhältniß um so greller hervor, das Unverhältniß zwischen Werth und Preis der Leistung. Es ist zwar wunderlich genug, und spielt wohl in's Lächerliche hinein, daß die erste litterarische Notabilität Deutschlands sich in ihrem Gehalte nicht mit dem ersten Tenoristen einer großen Bühne messen kann, daß der dirigirende Minister eines Mittelstaates weniger bezieht, als der Charakterdarsteller an einer großen Hofbühne, daß unter 100 Staatsdienern 99 nicht daran denken dürfen, jemals in ihrem Leben die Gage eines Solotänzers zu beziehen: aber wir sind dem Unverhältnißmäßigen gegenüber duldsam, wo es sich um hervorstechende Talente und Leistungen handelt. Wenn man aber in die Regionen der Mittelmäßigkeit herabsteigt, wo sich nicht selten Mangel an Talent mit Mangel an Ausbildung und wohl auch von Bildung überhaupt verbindet, und doch noch findet, daß die äußere Stellung dieser angeblichen Künstler ihnen Sorgen erspart, die gebildeten und verdienstvollen Männern nicht erspart bleiben: so wird die Sache nicht bloß auffällig und befremdend, sondern höchst ärgerlich. Wie dieses Verhältniß, das kein

Wohlmeinender bestreiten kann, im Interesse aller Betheiligten ausgeglichen werden könnte und müßte, wenn man nur mit Ernst und Kraft an die Sache gehen wollte, das wird dann weiter erörtert werden, wenn wir die Stellung in's Auge fassen werden, welche der Staat unserem Bühnenwesen gegenüber einnimmt.

Doch nicht bloß die eine Thatsache kommt zu der schon erwähnten, nicht bloß der unmäßige Gagensatz zu dem unnützen Scenenaufwand, hieher gehören auch die Gastspiele und die unersprießliche Anhäufung von darstellenden Kräften, beide auch für die innere Konstruktion der Bühnen einflußreichen Momente hier in ihrer finanziellen Wirkung betrachtet. Das Gastspielwesen ist zum Theil freilich nur eine Folge der gesteigerten Besoldungsverhältnisse, zum Theil eine besondere Aeußerung dieses Unwesens, in seiner jetzigen Gestalt und Ausdehnung aber zu einem selbständigen „Geschäft" emancipirt. Es handelt sich nicht sowohl darum, daß berühmte Künstler und Künstlerinnen dem Publikum und Personal vorgeführt werden sollen im Interesse der Dichtung und Darstellung, sondern weit mehr um „Zugmittel", welche volle Häuser machen. Und unsere renommirtesten Gastdarsteller gehen von dem Gesichtspunkte des Erwerbes aus, der auch überreichlich ausfällt. Auch hier wachsen die Forderungen von Tag zu Tag, und

die artistischen Notabilitäten werden von dieser Seite nach gerade ganz unbezahlbar.

Nicht minder läßt sich — wenn auch nur von den größten Bühnen — behaupten, daß sie in der Zusammenstellung ihres Personals an einem Mangel an Oekonomie leiden, der schon der Sache selbst nichts nutzt, auf den Etat aber natürlich sehr schädlich wirken muß. Man sehe doch nur die Personallisten der Hoftheater zu Wien, Berlin und Dresden an, und andere Bühnen ließen sich noch anführen: welche Menge von Mitgliedern! Allerdings darf man hiebei nicht zu sparsam verfahren, aber es muß eine gewisse Linie eingehalten werden, damit man nicht zu viel unnützen Ballast herumschleppe. Findet man doch bisweilen Mitglieder mit zwar nicht glänzendem, aber doch auskömmlichem Gehalte angestellt, nach denen man Wochen, vielleicht Monate lang vergeblich auf dem Theaterzettel sucht. Und daß der Besoldete seine Besoldung durch Leistungen erwerbe, das ist doch ein billiges Verlangen. Zu einem solchen ist das Publikum berechtigt, nicht bloß um der Gerechtigkeit willen, sondern weil denn doch überall der größere Theil des Etats aus der Tasche der Zuschauer fließt, und eine größere Vereinfachung des Etats wenigstens zu niedrigeren Eintrittspreisen führen würde. So weist zum Beispiel das Personal des Hofburgtheaters zu Wien im Jahr 1855 nicht weniger als 25 angestellte Schau=

spielerinnen nach, das Berliner Schauspiel zählt 15 weibliche Mitglieder, die Dresdener Bühne 17 im recitierenden Schauspiel verwendete Künstlerinnen. Ist das nicht mehr als zuviel? In Berlin und Wien ist dabei noch zu berücksichtigen, daß das Vorhandensein eines besondern Schauspielhauses eine größere Zahl von Mitglieder verlangt, aber wenn eine Bühne wie die Dresdener nur ein Haus für Oper und Schauspiel hat, sind da wohl 17 Schauspielerinnen in der Weise zu beschäftigen, daß eine jede zu einer angemessenen Wirksamkeit kommt? Sicherlich nicht: wer sich die Mühe nimmt, genauer nachzusehen, findet das entschiedene Gegentheil.

Wir haben hier zuvörderst nur von den äußeren Verhältnissen zu handeln: das Bild ist leicht gegeben. Unsere jetzige Bühne ist mit einem außerordentlich großen Aufwand pekuniärer Mittel konstruiert. Sie ist ein so kostspieliges Institut geworden, daß sie in ihrer vollen modernen Existenz nur möglich ist, wo bedeutende Geldkräfte ihr zufließen. Nach allen Seiten aber hin entfaltet sie, wo sie sich zur stehenden Bühne erhebt, einen reichen äußeren Glanz. Prächtige Häuser haben sich ihr erbaut und geschmückt, Gebäude, die zu den Zierden der Städte gehören, und deren innere Einrichtung reich und geschmackvoll ist.

Das äußere Wesen der Darstellungen ist so ausgearbeitet, so ausgestattet und mit Zierrath verbrämt, daß man die Leistungen der Maschinerie und Dekoration zu bewundern und den feenhaften Prunk der Koulissenwelt anzustaunen geneigt sein könnte, würde man nicht gar zu sehr an das Zurückbleiben des Inhaltes hinter dieser glanzvollen Hülle erinnert. Dem entsprechend ist die pekuniäre Stellung der Darstellenden an denjenigen Bühnen, welche nicht zu den früher geschilderten Auswüchsen des Theaterwesens gehören, eine quantitativ wesentlich gebesserte, ja eine allmählich aus allem Verhältnisse zu anderen Berufssphären, in welcher nur mit Talent und nicht mit Kapital gearbeitet wird, heraustretende. In den höhern und höchsten Sphären der dramatischen Künstlerwelt hat sich der Erwerb sogar zu einer solchen Höhe gesteigert, daß selbst die Procentsätze der industriellen Spekulation dagegen in Schatten treten. In Folge dieser Verhältnisse hat sich um die größeren und besser fundierten Theater ein Wohlleben, ein Behagen festgesetzt, das nicht ohne allen Einfluß auf die äußere Stellung des Instituts überhaupt ist, freilich nur auf die äußere und auch hier nur partiell. Die hohe Rangordnung, welche den dirigierenden Vorständen der größeren Hofbühnen von den Höfen angewiesen ist, kann gleichfalls nicht verfehlen die äußere Situation der Institute zu heben, wenigstens in den Augen der Mehrzahl.

Auf der Höhe ihrer materiellen Seite stehen unsere Bühnen: das ist unzweifelhaft. Die äußerlichen, rein finanziellen Anforderungen sind so hoch gespannt, daß sie sicher keine weitere Steigerung vertragen. Ihre äußerliche Sicherheit hat damit gewiß nicht gewonnen, wie sich ganz von selbst versteht. Denn je mehr erworben werden muß, um nur bestehen zu können, desto mehr wird auch die einseitige Rücksicht auf die Füllung der Zuschauerräume über alle andere Rücksichten triumphieren. Eben sowenig wird der äußere Kultus des Talents, der sich theils in der materiellen Belohnung, theils durch eine oberflächliche Huldigungswuth äußert, noch irgendwelche Zunahme vertragen können.

Fast alle diese Punkte aber kehren unserm betrachtenden Auge wieder, wenn wir auf die innere Lage des heutigen Bühnenwesens eingehen. Und weil dort der Schwerpunkt des einen Theiles unserer Aufgabe liegt, so scheint es angemessen, uns hier mit einer kürzeren Konstatierung der äußeren Verhältnisse zu begnügen, wie diese in den vorliegende Blättern gegeben ist. Wir gehen sofort zu dem folgenden Abschnitt über.

Sechstes Kapitel.

Die innere Lage des gegenwärtigen Theaters.

Es ist keine leichte Aufgabe, die sich dieser Abschnitt vorzeichnet, wenn er von dem äußeren Zustand auf das Innere, auf den geistigen, künstlerischen, sittlichen Inhalt der heutigen Bühne überzugehen und diesen den Lesern in getreuen Bildern vorzuführen unternimmt. Sie ist nicht bloß deshalb schwierig, weil hier der Kern der Theaterfrage liegt, und weil von ihrer Lösung das Gesammturtheil über die vorhandenen Zustände abhängt: sie wird auch dadurch erschwert, daß sie ohne einen bestimmten Standpunkt, von dem der Betrachtende ausgeht, gar nicht möglich wird, und daß gleichwohl dieser Standpunkt sich von der alltäglichen Auffassungsweise entfernen muß. Die Principien, von denen wir ausgehen, sind früher schon eingehend dargelegt worden: sie sind hier nicht zu wiederholen, sondern es genügt die eine Bemerkung, daß wir zum Schutze des Theaters sprechen, nicht wider dasselbe, daß der Angriff nicht der Sache, wie sie sein soll und sein kann, sondern ihrer entarteten Erscheinung gilt.

Schon die äußere Lage gab kein befriedigendes Bild: sie zeigte in den untern Regionen Unsicherheit und Schwan-

kung, in den höheren eine krankhafte Steigerung des Aufwandes für die Darstellung und die Darstellenden, eine unmäßige Ausbildung alles Aeußerlichen, getragen von einer unverhältnißmäßigen Verschwendung der Geldmittel. Es mußte dabei bereits darauf hingewiesen werden, daß diese Zustände durchaus materialistischer Art waren und sind.

Wer mag nun von vornherein anderes erwarten, als daß dieser glänzenden Schale der Inhalt durchaus nicht entspricht? Man wäre blind gegen die Zeitverhältnisse überhaupt, wollte man ein Anderes und Besseres gewärtigen. Denn überall begegnet ja dieselbe Erscheinung: überall hat die Aeußerlichkeit sich von der Innerlichkeit emancipiert, überall sucht der inhaltlose Schein, in guten und bösen Dingen, die Mitwelt zu täuschen und treibt sein keckes Spiel mit dem Großen und Kleinen im menschlichen Leben. Klage und Mahnung wird wohl laut, aber eine Ab- und Umkehr will sich noch nicht zeigen, weil — und das ist die natürliche Folge der Verflachung — die Ueberzeugung, daß wir einer antimaterialistischen Regeneration bedürfen, nur zu schwer Eingang findet, und man noch schwerer sich dazu entschließt, diese Erkenntniß auf sich selbst anzuwenden und an sich selbst zu üben.

Solche allgemeine Zeiterscheinungen pflegen kein Gebiet des Lebens unberührt zu lassen: so ist es auch hier. Wo man auch hinblicken möge, überall zeigt sich Vernach-

lässigung des Innerlichen und Pflege des Aeußerlichen, überall Abwendung vom Idealen und Hinneigung zum Materiellen, überall Mangel an Tiefe und Streben nach Verflachung. Proteusartig nimmt der Materialismus tausend Gestalten an und täuscht in dieser wechselnden Verpuppung noch manches Auge, während der ernstere Blick überall auch in der Anmuth heuchelnden Gestalt denselben schadenfrohen Feind erkennen wird.

Aber freilich ist die Wirksamkeit dieses modernen Lebensprincipes nicht überall dieselbe in ihrer Stärke, weil der ihr entgegentretende Widerstand ein ungleicher ist. Auf manchen Punkten ist derselbe nicht unkräftig, Dank mehr der innern Beschaffenheit einzelner Gebiete, als dem Streben der Menschen, auf anderen dagegen desto unwirksamer, wenn überhaupt von einem Widersetzen die Rede ist. Wie nun bei dem Bühnenwesen? Hier waren ja offenbar in dem Wesen der Sache die Momente gegeben, welche das materialistische Princip bedurfte: dieselben brauchten nur mit Energie ergriffen und mit Bevorzugung ausgebildet zu werden, so war die bessere Natur der Bühne zurückgestellt. Kam nun dazu, wie theils schon bemerkt, theils noch nachzuweisen ist, daß sich nirgends eine kräftige Stütze für den edleren Inhalt und Zweck des Theaters finden ließ, daß dasselbe von allen den großen Hauptfaktoren der menschlichen Gemeinschaft preisgegeben oder gemißbraucht

wurde: was Wunder, wenn die Bühne so recht der Tummelplatz des modernen Wesens ward?

Man würde darum die innere Lage des gegenwärtigen Theaterwesens nicht besser und schärfer bezeichnen, als wenn man einfach sagte: sie zeigt einen vollständigen Abfall vom Idealismus zum Materialismus, und zwar zum Materialismus gröbster Gattung. Sie hat alle diejenigen Beziehungen, welche ihr eine höhere edlere Stellung verschaffen können, zur Seite geschoben, und alle diejenigen, welche auf das Sinnliche, Stoffliche, Diesseitige hingehen, auf eine raffinierte Weise ausgebildet.

Wir dürfen uns aber mit dieser allgemeinen Charakteristik nicht begnügen. Denn das Wort „materialistisch“ ist leider zu einem Schlagworte geworden, mit dem man bei denen nicht ausreicht, die es sich nun einmal vorgenommen haben, den Sinn des inhaltsvollen Wortes nicht zu verstehen. Und Andere, bei denen das Bestreben vorwaltet, mit den schadhaften Zuständen Friede zu schließen und in Geduld zu erwarten, ob es einmal anders wird, werden wahrscheinlich entgegnen: So ist's jetzt nun einmal überall, die ganze Zeitgenossenschaft ist des inhaltslosen Ideals müde geworden und erfreut sich an den Realitäten, vielleicht zu sehr und einseitig, aber was soll die Bühne ein Vorwurf treffen, daß sie nicht anders ist als alles Andere, da sie doch vielmehr nothwendigerweise ein Spiegel

ihrer Zeit sein muß? Und ähnliche Einwände werden hier laut werden, während Andere das Wort „Materialismus“ nur zu hören brauchen, um schon ungeduldig die Achseln zu zucken oder von einer verbrauchten Anklage zu reden. Wir müssen, um alle diese stillen und lauten Entgegnungen zu entkräften, auf die Sache näher eingehen und den Inhalt unsrer heutigen Bühne einer sorgfältigen Musterung unterwerfen. Und dabei werden wir auf zwei Hauptpunkte hingewiesen, einmal auf den dichterisch-musikalischen Inhalt der Bühne, auf ihr Repertoir und ihre Beziehung zur Litteratur, und dann auf den künstlerischen Inhalt der Theater, auf die Zustände der Schauspielkunst selbst. Es ist der Nachweis zu liefern, daß sich hier wie dort ein Abfall vom Idealen, vom Dichterischen und Künstlerischen zeigt. Im Voraus leider überzeugt, daß Viele nicht zu belehren sein werden, die Herren von der Materie, sowie die falschen Idealisten, hoffen wir doch im Sinne der Wohlmeinenden zu reden, welche die Dichtung und Kunst aus unserem Leben nicht verbannen wollen, sondern in beiden mehr als Luxusgewächse erblicken, und meinen der guten Sache der Zeit wie der Bühne insbesondere einen nicht unersprießlichen Dienst zu leisten.

Siebentes Kapitel.

Das Theater und die Litteratur.

Das Theater und die Litteratur! Es ist, als hörte man den Protest, mit dem die dramatische Dichtkunst eine fernere Gemeinschaft mit der Bühne, wie sie jetzt ist und vielleicht noch mehr werden wird, zurückweist. Denn ist es noch nicht dazu gekommen, so wird es sicherlich, wenn auf dem eingeschlagenen Wege noch eine Zeit lang fortgefahren wird, auf ein völliges Auseinandergehen dieser beiden eng zusammengehörigen Gebiete hinauslaufen. Den inneren Zusammenhang aber des Theaters und der Litteratur, sowie ihr gegenwärtiges Verhältniß zu einander eingehender zu erörtern ist die Aufgabe dieses Abschnittes.

Das Theater ist zu allen Zeiten der Schauplatz gewesen, auf dem sich die dramatische Dichtung verwirklichte: das ist überall der gleiche Fall, welchen Ausgangspunkt die Dichtung auch hatte und welchen Entwicklungsgang sie nahm. Es ist das so selbstverständlich, daß es keines weitern Nachweises bedarf. Auch das deutsche Theater ist darum mit der Litteratur, es ist durch dieselbe groß geworden und darum erst seit der Mitte des vorigen Jahrhundert, als das Drama sich zu einer größeren Selbstständigkeit und zu dichterischem Inhalt, wie zu kunstmäßiger Gestalt entfaltete, eine Kunstanstalt von höherer Bedeutung.

Nun ist es freilich ein anderes um ein werdendes Institut und um ein bestehendes. Jenes kann sich von den Begründern seiner Existenz nicht undankbar abwenden, es ist mit äußerlichen Banden an sie gefesselt und von ihnen abhängig: dieses vergißt gern oder wenigstens leicht seinen Ursprung und verleugnet den, der es bildete und förderte. Bis zu einem gewissen, leicht festzustellenden Grade ist auch eine solche gewordene Selbständigkeit berechtigt und nicht zu verkümmern. Hier bei der Bühne leidet dies in sofern Anwendung, als vor unsrer letzten großen Litteraturperiode, in der das Drama ganz besonders zur Entfaltung und Blüthe gelangte, der Bühne wenigstens in Hinsicht auf die vaterländische Dichtung das nothwendige Material fehlte. Jetzt haben wir eine eigene dramatische Litteratur, und mit uns besitzt die Bühne dieselbe: wie steht sie zu derselben?

Das Verhältniß der Bühne zur dramatischen Litteratur hat sich jedenfalls in zwei Beziehungen zu äußern: es ist die Aufgabe der Bühne, den vorhandenen nationalen Schatz sammt denjenigen ausgezeichneten Dichtungen ausländischer Litteraturen zu erhalten und zu pflegen, die wir uns angeeignet, die wir in die Gärten einheimischer Poesie verpflanzt haben. Diese Pflicht des Conservierens ist unzweifelhaft der Bühne zuzuweisen: außerdem aber auch eine producierende. Sie soll der dramatischen Dichtung in

ihrer Fortentwicklung, so viel an ihr ist, behülflich sein, den würdigen Bestrebungen begabter und tüchtiger Kräfte anregend und aufmunternd zu Hülfe kommen und so den poetischen Besitz der Nation zu mehren suchen. Wie aber erfüllt das Theater der Gegenwart diese Anforderungen, welche nichts weiter sind, als die einfachsten Konsequenzen seines Wesens?

In der That, wenn wir nach der Pflege dessen uns umschauen, was wir als die Blüthen unsrer dramatischen Poesie betrachten, wir können nicht sagen, daß die Bühne dieser Tage ihrer Pflege lebt. Denn Lessing, Goethe, Schiller, und die, die wir an diese Koryphäen noch etwa anreihen dürfen, wie Kleist, Uhland, Immermann, sie sind es nicht, die den Kern unsrer Repertoire bilden. Man sollte doch denken, daß die drei erstgenannten Dichter, zu denen wir noch den großen Dichter der Engländer, den uns geistesverwandten und durch treffliche Uebertragungen fast unser Eigenthum gewordenen Shakespeare und einige vorzügliche Dramen des Spaniers Calderon, einige Lustspiele von Molière, Goloni und Holberg rechnen dürfen, die nicht zu verrückenden Grundsäulen in dem Cyclus von Stücken sein müßten, mit deren Darstellung sich unsre deutsche Bühne, was das Schauspiel betrifft, beschäftigt. Eine mäßige Forderung wäre es, daß ein Drittheil der Schauspielabende diesen Meisterwerken gewidmet bliebe.

Und was lehrt der Augenschein? Wenn man einige große Bühnen ausnimmt — und die unter ihrer jetzigen Leitung wie ein Asyl der dramatischen Kunst dastehende, in ihrer künstlerischen Verwaltung mustergültige Karlsruher Bühne — ist nicht einmal das numerische Verhältniß der Darstellungen klassischer Dichtungen ein genügendes. Ja selbst die größten Bühnen gestatten sich sehr unlöbliche Ausnahmen; so zeigt z. B. das Dresdner Hoftheater, das bei Vielen in dem Rufe steht, die erste deutsche Bühne zu sein und allerdings ganz vorzügliche Kräfte besitzt, in den Monaten Mai und Juni 1855 eine große Genügsamkeit in Bezug auf den poetischen Werth der darzustellenden Stücke. Denn das Repertoir dieser beiden Monate weist nichts auf, als eine Vorstellung der Trilogie Wallenstein, und diese hatte ihren Grund in der Feier von Schiller's fünfzigjährigem Todestage; außerdem „die Geschwister" von Goethe, und Kleist's „Käthchen von Heilbronn". Und das auf etwa 60 Vorstellungen! Dieses Beispiel steht sicherlich nicht allein da, sondern kann aus den Tagebüchern andrer Kunstanstalten nach Belieben erweitert werden.

Aber es handelt sich ja nicht bloß um ein Zahlenverhältniß, nicht bloß um einen numerischen Nachweis, in welchem Grade die klassische Dichtung in unserm Repertoire vertreten sei. Die Zahlenangaben werden das freilich

unzweifelhaft feststellen, daß das Gute, das wirklich Poetische nur einen sehr geringen Bestandtheil davon bildet, aber dieses rein äußerliche Verhältniß soll uns nicht allein zu einem absprechenden Urtheil berechtigen. Es fragt sich weiter, mit welcher Liebe die Bühne diese kostbaren Schätze pflegt. Und da kann man nur antworten: durchaus nicht mit der Liebe und Sorgfalt, deren diese Dichtungen würdig sind, und die sie bedürfen, um zur vollen Geltung und Wirkung zu gelangen. Die weitere Frage, in wie weit die jetzige Bühne überhaupt die Fähigkeit habe, die klassische Dichtung darzustellen, schieben wir zunächst noch zurück; denn sie mag noch Leistungskraft besitzen oder nicht, der Pflicht wird sie nimmermehr ledig, das Beste und Höchste, was wir in diesem Gebiete besitzen, in ihrer Pflege zu bevorzugen. Das Streben darf nicht aufhören, und es ist wohl auch mit Zuversicht zu sagen, daß das tüchtige und treue Streben nicht ohne Erfolg bleiben würde. Wenige Ausnahmen aber abgerechnet, zeigt unsre Zeit durchaus kein solches treues Bemühen, das Gute und Mustergültige zum Gegenstande einer bevorzugenden Pflege zu machen. Das klassische Drama wird den meisten Bühnen und der Mehrzahl der Darsteller von Tag zu Tag fremder: es ist eine Ehrensache, die man gelegentlich einmal abmacht, weil man es doch nicht unterlassen mag, der klassischen Dichtung einen Besuch abzustatten. Aber es ist

ein kühler konventioneller Besuch, bei dem das Herz zu zu Hause bleibt. Man sieht das nur zu deutlich an der Art und Weise der Behandlung. Man spart nach außen und nach innen, scheut sich vor den Kosten angemessener Ausstattung, während man sonst nur zu gern auf die Scenerie und Garderobe große Summen verwendet, setzt eilig in Scene, probiert ein paar Mal obenhin und schont wohl gar noch die besten Kräfte, die es sich zu hoher Ehre schätzen sollten, die kleinste Rolle zu übernehmen, um dann die besten Scenen unsrer großen Meister durch Stümper verhunzen zu lassen. Stark mag das klingen, aber es ist leider wahr, und eher noch zu wenig, als zu viel gesagt. Dann heißt es freilich, daß das Publikum kalt sei und dergleichen nicht mit dem Enthusiasmus aufnehme, der das Streben der Darstellenden belebend durchdringen könne. Das arme Publikum soll dann wohl Schuld sein, das mit zehnmal mehr Begeisterung den Schauplatz betritt, als die Schauspieler selbst, und dessen Stimmung durch die kühle Luft, welche aus der Darstellung herausweht, so unbarmherzig herabgedrückt wird, daß freilich von warmem Beifall — wenigstens der Verständigen, auf die kein Koulissenreißer auf die Dauer wirkt — keine Rede sein kann.

Das Eine ist gewiß: der vorhandenen dramatischen Litteratur gegenüber steht unsre Bühne nicht auf dem Posten, der ihr angewiesen ist, sondern wird ihr immer frem-

der und abgewendeter. Wie steht es nun mit dem zweiten Theil der Ausgabe, mit der Pflege des Werdenden, mit der Anregung und Unterstützung der schaffenden Talente?

Julian Schmidt, der geistvolle Kritiker, sagt in seiner bekannten Litteraturgeschichte des 19. Jahrhunderts, das Theater habe keine Anregung und Förderung von der Litteratur empfangen. Man wird das zugeben, wenn man auf die Geschichte des Dramas in den letzten 30 Jahren blickt, die allerdings der Bühne im Grunde herzlich wenig Werthvolles, Dauerhaftes gebracht haben. Aber kann man nicht auch umgekehrt sagen: das Theater hat herzlich wenig für die Litteratur gethan? Der Satz hat doch wohl auch sein Recht. Man muß sich nur darüber klar werden, was man in dieser Hinsicht von der Bühne verlangen darf und soll.

Es ließe sich unschwer behaupten, daß eine treue, begeisterte, echt künstlerische Pflege des dramatischen Nachlasses der vergangenen Zeiten auf die Produktion der nachfolgenden Periode von günstigem Einflusse hätte sein müssen. Denn der wiederholte Anblick des Kunstwerkes, die ununterbrochene Gemeinschaft mit der Dichtung muß ja den Künstler fördern; in der bildenden Kunst ist das der Fall gleich wie in der Poesie. So wird dem strebenden dramatischen Talente aus würdigen, verständnißvollen und von edelem Kunstsinn durchwehten Darstellungen der vor-

züglichsten deutschen und englischen Dramen wesentliche Förderung erwachsen, eine Förderung die sich nicht anders- wie ersetzen läßt, weil das Drama erst in seiner scenischen Erscheinung sich ganz erfüllt. Schon in dieser Hinsicht läßt sich nicht behaupten, daß die Fortentwicklung der Litteratur durch die Bühne unterstützt worden sei: nicht einmal in dieser Beziehung hat eine Förderung stattgefunden. Aber wir haben eine weit unmittelbarere, aktive Betheiligung zu verlangen: die Bühne muß der aufstrebenden Produktion nachgehen, das junge Talent ermuntern, durch die Darstellung belehren und fortbilden. Sie kann und soll auf der andern Seite die seichte und oberflächliche Produktion, so weit es ihr möglich ist, zurückweisen, und wenn nicht unmöglich machen, ihr doch Hülfe und Beistand versagen. Um es kurz auszudrücken, das Theater soll in Bezug auf die werdende Litteratur seine Interessen mit denen der dramatischen Litteratur identificieren: eine Forderung, die wiederum rein und voll aus dem Wesen des Theaters als eines Kunstinstituts im besten Sinne sich ableitet.

Mit dieser Forderung indeß steht das Gebaren der jetzigen Bühne, wenn wir den Durchschnitt ziehen, im entschiedensten Widerspruche: einer solchen Pflege der dramatischen Dichtung ist die Bühne fremd, weil sie ihren eigenen Interessen abgewendet ist. Allerdings pflegt sie

sich der bedeutenderen neuen Erscheinungen zu bemächtigen, aber weit mehr aus äußerlichen denn aus innerlichen Gründen. Man bedarf der „Novitäten“, um das Publikum anzuziehen: diese Novitätenjagd verhilft den meisten, namentlich mittleren Bühnen, zu einer Betriebsamkeit, deren Motiv und Wesen materialistisch ist. Und jagen diese Theater rastlos von Neuem zu Neuem, ohne dem einzelnen Werke die nöthige Sorgfalt zu widmen, nehmen sie dadurch von vornherein den besten Theil des Erfolges hinweg: so sind andere, insbesondere große Bühnen dem Neuen gegenüber von einer trägen Langsamkeit, die natürlich das Repertoir nicht bereichern kann.

Freilich steht es übel mit der poetischen Produktionskraft unserer Zeit, und von Jahr zu Jahr scheint sie mehr zu schwinden. Die Lyrik und der Roman zeigen noch einzelne begabte Naturen, aber auch hier ist mehr Routine und Fabrikationstrieb, als das Walten des dichterischen Genius, der charaktervollen Individualität. Daß ein solcher Zustand besonders das Drama trifft, liegt in der Natur der Sache. Wie soll die Handlung gedeihen, wo die Reflexion überwuchernd herrscht, wie soll man Charaktere schaffen, da man keine Charaktere hat?

Aber um so nöthiger ist ja der Bühne ein scharfes und unermüdliches Auge für die neuen Erzeugnisse, um so liebevoller muß sie ja dem Wenigen nachgehen, das sich

als brauchbar kennzeichnet: es muß mit der geringeren Ernte sorglich Haus gehalten werden, kein Körnchen, welches Frucht enthält, darf verloren gehen. Aber man sammelt die tauben Aehren und läßt manches Fruchtbare ungenutzt verkümmern. Das liegt zum Theil in der Gesammtrichtung der Bühne, von der theils schon geredet worden ist, theils noch weiter die Rede sein wird, aber auch in einem empfindlichen Einzelmangel.

Die Bühne, welche sich als Trägerin der nationalen, dramatischen Dichtung betrachtet, deren Interesse daher mit dem Interesse der Litteratur verschmilzt, bedarf eines bestimmten Mediums, um sich die Verbindung dieser Interessen zu sichern. Die Litteratur muß mit ihr in unmittelbarster Beziehung stehen, und sie würde es, wenn tüchtige litterarische Kräfte bei der geistigen Leitung der Anstalt betheiligt wären. Leider ist es nur in wenigen Städten der Fall, während doch in der Regel die vorhandenen administrativen Kräfte in keiner Weise ausreichen um jener Pflicht Genüge zu thun. Die Beurtheilung der eingegangenen Manuscripte ist eine so viel voraussetzende Aufgabe, zugleich so viel Zeit in Anspruch nehmend, daß sie sich nicht so nebenbei abthun läßt, noch daß dazu Jeder hinlänglich befähigt wäre. Es mag dazu praktische Kenntniß des Theaterwesens gehören, zumal in der jetzigen Zeit, vor Allem gehört dazu eine gediegene litterarische

Bildung, tiefe Einsicht in das Wesen und die Gesetze der dramatischen Dichtung, feiner Geschmack und, was sicher am seltensten in Frage kommt, eine edle und nicht bloß im oberflächlichen Sinne menschlich edle Natur. Wem anders möchte man das Richteramt zugestehen? Aber wo faßt man die wichtige Sache in diesem Sinne an? Fast nirgends. Die Kritik der eingesandten Erzeugnisse ist ein Nebengeschäft, dem sich der Dirigent seltener selbst, in der Regel ein Mitglied der Intendanz oder einer der Regisseure unterzieht. Und in der Regel entscheidet dann entweder das specifische Theatermäßige des Produktes, oder eine „dankbare Rolle", oder ein lokales Interesse oder sonst etwas, aber kaum das wohl begründete Urtheil über Werth oder Unwerth.

Wenn wir aber auch zugestehen wollten, der positive fördernde Einfluß der Bühne auf den litterarischen Nachwuchs könne nicht so gar bedeutend sein — eine Koncession, die durchaus nicht zu machen ist — so läge doch eine negative, prohibitive Wirksamkeit nahe genug, eine Wirksamkeit, die viel geringere Schwierigkeiten darböte. Denn vermöchte die Bühne nicht, was sie bis zu einem gewissen Grade wirklich vermag, Gutes zu erziehen, so vermag sie doch zweifellos Unbrauchbares abzuwehren. Aber mit welchen Erzeugnissen belastet sie ihre Repertoire? Nicht bloß mit ganz und gar poesielosen Produkten, in denen

keine Ader dichterischen und dramatischen Geistes ist, sondern auch mit Stücken, welche von dem allerwiderlichsten Inhalte sind. Heißt das die Litteratur fördern, den jungen Talenten mit Liebe und Ernst nachgehen, wenn man die alleroberflächlichsten Fabrikarbeiten begünstigt? Wenn man nicht Anstand nimmt Stücken die Approbation zu ertheilen, welche neben dem Mangel des poetischen Werthes der Mangel der sittlichen Reinheit belastet? Stücke des frivolsten Inhalts, die nicht weniger die Bühne, als die Litteratur verunzieren? Besäße der schlechten unwürdigen Produktion gegenüber unsere Bühne das künstlerische Bewußtsein und den sittlichen Muth sie von sich abzuweisen — was aber leider nur an einigen Bühnen öfter geschieht — schon das wäre ein bedeutendes Verdienst um die Litteratur, dessen weitere Folgen nicht ausbleiben würden. Denn eine Legion von unnützen und zum Theil sogar schädlichen Machwerken würde nicht entstehen, wenn man eine andere und bessere Art von Kritik übte.

So viel ist klar: von einem Verhältniß unsrer Bühne zur Litteratur ist in der Weise wie dieses Verhältniß sich allein denken läßt, keine Rede. Dem vorhandenen Schatze gegenüber ist sie eine laue und flaue Verwalterin, das Neue weiß sie nicht zu fördern und will es nicht, und das, was sie befördert, ist zum größten Theile gar nicht werth, daß man ihm Schutz und Aufmunterung angedeihen lasse.

Die gegebenen Erörterungen führen zu der Frage, wie es denn eigentlich mit dem dichterischen Inhalte unsrer Repertoire aussehe. Denn wenn das klassische Drama einen so geringen Bestandtheil ausmacht, der Zuwachs des Neuen und Werthvollen, wie von allen Seiten so lebhaft beklagt wird, nur gering ist, und wenn dann doch so außerordentlich viele Bühnen bestehen, und die Mehrzahl fast an allen Wochentagen Vorstellungen gibt: wovon lebt denn da unser Theater? Diese Frage wird die Beziehung desselben zur Litteratur in noch helleres Licht setzen.

Wenn wir die Repertoires unsrer jetzigen Bühne überblicken, so sehen wir zunächst, daß der dramatisch-musikalische Theil, die Oper, gegen das recitirende Schauspiel im Vortheil ist. Der Oper fällt überall da, wo das Schauspielhaus sowohl den Oper-, wie den Schauspielvorstellungen dient, das ist mit sehr wenigen Ausnahmen allerwärts der Fall, ein nicht unbeträchtlicher Theil der Theaterabende zu.

Die Frage, ob die Oper strenggenommen eine künstlerische Berechtigung habe oder nicht, ist heut zu Tage füglich nicht aufzuwerfen. Denn was nützt es, wenn das Urtheil gegen dieselbe ausfiele? Zuversichtlich nichts, man wird um einer solchen principiellen Erörterung willen auch nicht eine Oper weniger aufführen. Indeß wäre eine solche negative Stellung der Oper gegenüber auch kaum zu recht-

fertigen: von einer in manchen Stücken unsichern Basis aus, unter benachtheiligenden Einwirkungen hat sie sich doch zu einer Kunstgattung herausgearbeitet, innerhalb deren Meisterwerke geschaffen sind, welche sich mit Fug und Recht den Hauptwerken der dramatischen Dichtung an die Seite stellen.

Aber das kann nicht übersehen werden, daß die Oper, in höherm Grade als das Drama, Elemente in sich hat, welche, wenn sie nicht in der gehörigen Weise beschränkt, oder mit richtigem Verständniß gepflegt werden, aus der Kunst zur Kunstlosigkeit hinüberführen. Und wenn es hier unsere Aufgabe ist, von dem innern Zustand, von dem Inhalt unsres Bühnenwesens zu sprechen, so liegen in dieser Eigenschaft der Oper für uns beachtenswerthe Momente. Denn unzweifelhaft ist sie auf äußerliche Mittel mehr angewiesen als das Schauspiel. Je mehr ihr die Fähigkeit abgeht, eine Handlung in ihrem innerlichen Werden und ihrem äußern Wachsthume uns vorzuführen, je weniger sie in der Schilderung der Charaktere und in der Motivirung der Verwicklungen Vollständigkeit und Durchsichtigkeit erreichen kann: desto größer ist auf der andern Seite ihre Sorge für die Hauptmomente der Handlung und für die Gefühlssituationen der auftretenden Personen. Sie hebt aus der dramatischen Entwicklung ihres Stoffes mit Ueberspringung vieler dem recitirenden Drama unentbehrlichen

vermittelnden Momente die Hauptstadien heraus und arbeitet dieselben zu wirkungsvollen Einzelbildern aus. Dabei soll denn freilich die einzelne Scene immer nur als Theil eines kunstvoll gegliederten Ganzen erscheinen, es soll poetisch und musikalisch die Einheit des Kunstwerks festgehalten werden, und die Auswahl der vorzuführenden Hauptmomente der Handlung so getroffen sein, daß kein wesentliches Moment übersehen wird. Sie benutzt dann zweitens die lyrischen Elemente der dramatischen Dichtung und thut dies auf die entgegengesetzte Art. Denn während sie den dramatischen Inhalt zusammenzieht und verkürzt, sucht sie die lyrischen Momente aus ihrer Unselbständigkeit, aus ihrem engen Verbande mit dem dramatischen Fortschritte der Handlung herauszuziehen, zu fixieren und zu musikalischen Scenen zu verarbeiten. Es ist einleuchtend, daß je mehr die Oper sich auf das lyrische Detail einläßt, sie an dramatischer Substanz verliert, und daß sie wiederum, je mehr sie sich auf die Hauptmomente einer Handlung einschränkt, desto mehr auf den Effekt hinstrebt.

In der That, wenn die Oper ihren Zusammenhang mit der dramatischen Dichtung aufrecht erhalten will, wie sie dies gewißlich soll, so muß sie beide Punkte wohl im Auge behalten. Die willkürliche Emancipation der Gefühle und Stimmungen, welche einer Bravourarie die dramatische Pflicht rücksichtslos opfert, ist ein beklagenswerther Rück-

schritt. Gestehen wir der Oper das Recht zu, das lyrische Element mit besonderer Liebe zu pflegen, ein Recht, das sich einfach daraus ableitet, daß die Musik überhaupt mehr auf das Gefühl wirkt, so darf dieses Recht doch nicht zur Willkür ausarten. Die innere Nothwendigkeit der Stimmung, die dramatische Berechtigung des Gefühles will nicht außer Acht gelassen sein; das musikalische Bedürfniß kann selbständige Concertarien, aber nicht beliebige lyrische Episoden in der Oper schaffen.

Von großer Wichtigkeit aber ist der andere Punkt, der das Herausheben der Hauptmomente der Handlung betrifft. Denn welches sind diese Hauptmomente? Von künstlerischem Gesichtspunkte aus betrachtet, sind es doch wohl diejenigen, welche innerlich und äußerlich den Fortschritt der Handlung enthalten, die Wendepunkte derselben. Es liegt in der Natur der Sache, daß diese Momente auch die wirkungsreichsten sind. Aber nicht immer ist die äußerlich effektreiche Scene auch die innerlich bedeutendste, sie ist oft nur das Resultat einer in ihrem dramatischen Gehalte bedeutenderen, äußerlich vielleicht viel einfacheren. Die Oper vermag nicht, wie das Drama, vorzugsweise geistig zu wirken: die sinnliche Wirkung steht bei ihr über der geistigen und sittlichen. Darum kann sie bei ihrer Betrachtung und Benutzung der dramatischen Handlung leicht das Innerliche derselben vernachlässigen, und sich mit

dem Aeußerlichen bezeugen. Dann nimmt sie die Wirkung für die Ursache, ergreift die äußern Spitzen der Handlung und setzt sie aneinander, das innere geistige Leben aber, den dramatischen Athem nimmt sie nicht hinüber. So wird die Handlung der Oper zu einem Konglomerat von Scenen, die sich zum Drama verhalten wie ein Automat zum Menschen.

Die Oper hat von jeher Effekt und Wirkung mit einander verwechselt, und sie ist jetzt zu einer Effektbuhlerin herabgesunken. Und welche Effekte sucht sie? Die äußerlichsten, die man sich denken kann. Von ihren Privilegien mehr auf die sinnliche Wirkung zu zielen, als das Drama es thun darf, hat sie den schnödesten Mißbrauch gemacht. Und doch waren ihr in der älteren italienischen und in der deutsch-italienischen Oper, die wir wohl gleich eine deutsche nennen können, so schöne Wege gewiesen. Aber anstatt diese weiter zu verfolgen, und den streng künstlerischen Ausbau, für den noch manches zu thun blieb, zu vollenden, hat sie sich auf den italienischen Pfad der lyrischen Situationsmalerei und auf den gefährlicheren der französischen Effekthascherei begeben. Man braucht nur die Namen Donizetti und Meyerbeer zu nennen, und was fehlt nicht an dem veranschaulichenden Bilde.

Und wenn wir nun auf unsere Repertoirs hinblicken, welche Opern sind es doch, die sich der bevorzugenden

Pflege erfreuen? Die französische und italienische Oper dominiert auf den meisten Bühnen, und nur wenige Abende sind den Werken Mozarts und noch weniger den unvergleichlichen Schöpfungen Glucks gewidmet. Dabei darf man noch nicht einmal nach dem bloßen Zahlenverhältniß urtheilen, denn man kann es wohl gar erleben, daß gerade die guten Opern zu Lückenbüßern verurtheilt werden, die man schnell einschiebt, wenn irgend eine der berüchtigten „Unpäßlichkeiten", oder sonst etwas, was die Direktionen in den räthselhaften Schleier der „Hindernisse" zu hüllen pflegt, die Aufführung einer modernen großen Oper verhindert. Diesen werden die größten Summen geopfert und dem ganzen Operetat überhaupt der beste Theil der finanziellen Kraft zugewendet, dem Schauspiel wird nicht nicht nur ein Theil der Abende entzogen, sondern auch in der Regel die Aufgabe zugewiesen, durch seine Mühe die die Kosten der Oper decken zu helfen.

Wir wollen nicht gegen das Fortbestehen der Oper reden, und zwar nicht aus dem Grunde, daß sie doch fortbestehen würde, sondern in der Ueberzeugung, daß sie Existenzberechtigung hat. Aber das ist nur zu gewiß, daß die moderne Oper die traurigsten Einflüsse auf unser Theaterwesen ausgeübt hat. Sie wird auch unter weit günstigeren Verhältnissen stets nur so gepflegt werden dürfen, daß man ihr in einem tüchtigen Schauspiel ein möglichst

starkes Gegengewicht gibt, weil sie auch im besten Falle eine mehr äußerliche, materielle Natur und Richtung hat und in ihren Eindrücken zwar nicht an Stärke, wohl aber an Vielseitigkeit und Ersprießlichkeit hinter dem Drama zurücksteht. Eine Herrschaft der Oper auf der Bühne wird allezeit auf bedenkliche Zustände schließen lassen: sie ist ein Symptom gesunkener Innerlichkeit, ein Zeichen der Schwäche, nicht der Stärke.

Im Augenblicke aber läßt sich eben behaupten, daß die Oper das Uebergewicht über das Schauspiel hat, äußerlich und innerlich. Und das gewißlich nicht deshalb, weil die Musik diejenige Kunst ist, welche den weitesten Kreis von Anhängern zählt, sondern um ihrer äußern Zuthaten willen. Im Ganzen ist es ja weniger die eigentliche gute Musik, welche die Häuser füllt, sondern die Pracht- und Spektakeloper mit ihrem scenischen Gepränge und musikalischem Unfug. Man pflegt zu einer Vorstellung des „Propheten" oder des „Nordstern" Wochenlang vorher Billets zu bestellen, und kann, wenn einmal eine Gluck'sche Oper aus ihrem Schlummer erwacht, zumeist sehr sicher sein, noch unmittelbar vor dem Beginn der Vorstellung einen Platz zu bekommen. Das Publikum der Oper aber ist im Ganzen doch auch das Publikum des Schauspieles: wie will sich hier der reine Geschmack erhalten, wenn er dort so entsetzlich gemißhandelt wird?

Ganz besonders aber hat die Oper nachtheilig gewirkt und wirkt ungünstig fort, dadurch, daß sich mit ihr ein anderer Bestandtheil unsres Bühnenwesens verbindet, das Ballet. Hie und da, in größeren Städten, ist das Ballet wohl auch ganz selbständig geworden, aber in der Regel ist seine Hauptbestimmung, die in die Oper eingefügten Tänze auszuführen. Große Oper ohne Ballet — das wäre ein arger Verstoß gegen die gute Sitte: und gerade die haute volée unseres Theaterpublikums würde sicher ihre Logen unbesucht lassen, wenn das Ballet nicht die Oper verschönerte. Wenn nun gegen diese Tanzkünstelei entschieden Opposition gemacht werden muß, wenn man mit allem Nachdruck darauf hinzuarbeiten hat, daß dieses moderne Tanzunwesen beschränkt und auf eine richtigere Bahn zurückgewiesen werde, so wird darum die Berechtigung einer Tanz*kunst* nicht bestritten werden.

Beschränkung und zu verfolgende Richtung ist durch das Wesen der Sache selbst vorgezeichnet. Denn das Theater darf nichts in sich dulden, was nicht künstlerisch ist, kann dagegen eine der Mimik so verwandte Kunst, wie die Tanzkunst in ihrer innern Gestalt ist, wohl zur Ausschmückung seiner Darstellungen benutzen. Aber was ist denn in unserm Balletwesen rein künstlerisch? Das Virtuosenthum der Fußspitzen, die rechtwinkeligen Beinausstreckungen der Tänzerinnen, die Sprünge der Tänzer, die

Drehungen, Entrechats und wie diese Coloraturen der Bewegung alle heißen? Wie der jetzige Solotanz den Gesetzen der Schönheit durchaus widerspricht, darüber hat schon Ludwig Tieck in seinen dramaturgischen Briefen Beachtenswerthes gesagt. Die tüchtigeren Kritiker wiederholen in ihren Berichten, wie unverzeihlich diese Art von Tanz ist, aber leider erfolglos, denn die Sache hat einen zu mächtigen Reiz für die Zuschauer unsrer Tage. Es will ja nur das Auge noch etwas von der Bühne haben: man will sehen, das ist angenehm und zugleich bequem. Da kommt nun dem Ballet die Pracht der Dekoration, die Mannigfaltigkeit scenischer Apparate, der Reiz des Kostüms, wohl auch eine pikante Handlung mit allerlei verfänglichen Wendungen zu Hülfe. Und das ist das Zweite: das Ballet ist ein Kind der Sinnlichkeit, es nährt dieselbe, giebt der begehrlichen Phantasie reichliche aber ungesunde Nahrung. Es ist, um es kurz zu sagen, überfirnißte und privilegierte Unsittlichkeit. Man ist sonst in vielen Stücken jetzt so streng und möchte Gottesfurcht und Sittlichkeit pflegen, aber dieser Teufelei sieht man geduldig zu, obwohl nicht bloß dem Publikum die empfindlichsten Nachtheile erwachsen, sondern auch in den unmittelbar Betheiligten, in den Balletcorps — rühmliche Ausnahmen gern abgerechnet — ein Zustand der Unsittlichkeit großgezogen wird, vor dem man erschrecken würde, wollte man nur

schärfer hinsehen. Aber leider ist gerade das Ballet eine so ergiebige Quelle für interessante Privatbeziehungen, daß es an manchen Orten schon um dieser praktischen Verwendbarkeit sich hält.

Wollte man sich strenger an das Gesetz der Schönheit halten, ein mäßiges Balletpersonal in der Oper und im Schauspiel für anmuthige Gruppierungen für charakteristische Nationaltänze und kleinere angemessene Episoden verwenden, für Viele würde das Ballet an Reiz verlieren, aber es würde in dieser Behandlung und in dieser Beschränkung nicht nur nicht erträglich, sondern ein nützlicher, mindestens weit weniger gefährlicher Faktor des Bühnenwesens sein.

Haben nun die moderne Oper und das Ballet, das Letztere theils in jener als ein bevorzugter Bestandtheil, theils selbständig außerhalb derselben, so breiten Besitz von unsrer Bühne genommen, so ist es begreiflich, wenn das Drama, das recitierende Schauspiel, das doch der Kern des Bühnenwesens bilden muß, wesentlich dadurch benachtheiligt wird. Theils, wie schon bemerkt, rein äußerlich durch die Abgabe von Abenden, durch die ihm entzogenen finanziellen Kräfte: theils aber auch innerlich durch den Geist, der jene Gattungen so emporgebracht hat. Dieser Geist ist eben der Geist der Aeußerlichkeit, der Stofflichkeit; man kann das Ballet im Theaterwesen den Culminationspunkt des Materialismus nennen. Einem solchen

Geiste ist selbstverständlich der Idealismus des Dramas, ist eine echte Poesie von Grund aus zuwider; er ist nicht fähig sie zu verstehen, ja er will sie nicht zu verstehen suchen, denn sie würde ihm mit ihrem sittlichen Gehalte doch nur unbequem sein. Und je mehr dieser Geist an Herrschaft gewinnt, je mehr er sich unverhüllt oder in allerlei Verpuppungen — und er wagt es selbst das Gewand der Scheinheiligkeit anzulegen — ausbreitet, desto mehr weicht überall der edlere Inhalt der Bühne zurück. Und zwar in allen betheiligten Faktoren: in den Direktionen, denen es um den Gelderwerb zu thun ist, in dem Schauspielerstande, der nach und nach sein nothwendiges Verhältniß zur Kunst und Poesie verliert und unfähig wird, in dem Publikum, dessen größter Theil zuletzt nichts anderes will, als Augenweide und Nervenreiz.

Was nun die dramatische Litteratur betrifft, insofern sie sich innerhalb der Bühnenrepertoires zeigt, so ist schon nachgewiesen, daß von Seiten der Bühne für ihre Fortentwicklung so gut wie nichts geschieht. Und wenn wir auch den Mangel der produktiven dichterischen Capacitäten nicht auf die Rechnung der Bühne allein setzen dürfen, da ja die Bühne nimmermehr die Unproduktivität und Inoriginalität, das traurige Kennzeichen dieser Zeit, beseitigen kann: ohne Schuld ist sie doch sicherlich nicht. Es stände ihr übel an zu sagen: warum bringen mir die

Dichter nichts neues? warum ist unter dem, was eingesendet wird so wenig Brauchbares? Denn nicht nur, daß sie es eben schon äußerlich sich gar wenig angelegen sein läßt, Talente zu fördern — eine Thatsache, die sogar die Oper betrifft, indem es einem jungen deutschen Komponisten nicht geringe Anstrengungen kostet, eine Oper auf die Bühne zu bringen, da man doch nach allem französischen und italienischen Machwerk ängstlich greift —: der vielfach berührte materialistische Verfall unsrer Bühne ist auch wahrlich nicht geeignet, das dramatische Talent zu beleben und zu fördern. Es ist von vornherein anzunehmen, daß dieser Aeußerlichkeitsdienst und die sittliche Gehaltlosigkeit der Bühne die litterarischen Bestrebungen gefangen nimmt, und da diese, inmitten unsrer Zeit, eher eine Stütze in einer idealgehaltenen Bühne finden müßten, in den Strudel ihrer Verirrungen hineinreißt.

Die vorhandenen Zustände in unserer dramatischen Litteratur, wenn wir das Wort zunächst in seiner allgemeinen Bedeutung nehmen, weisen das unwiderleglich nach. Denn was die neuere Zeit, dieselbe, in welche der äußere Aufschwung des Theaterwesens fällt, in Bezug auf dramatische Dichtung geleistet hat, das reducirt qualitativ auf sehr Weniges. Wir haben es aber nicht mit einer Geschichte der jüngsten dramatischen Litteratur zu thun, eine Aufgabe, die zur Zeit noch kaum lösbar ist, als vielmehr

mit den faktischen Zuständen innerhalb dieser Gattung poetischer Produktion in Beziehung auf das Theater. Wie stellt sich unsere dramatische Litteratur in unseren Bühnenrepertoires dar? Da das Drama ohne scenische Verwirklichung seine Bestimmung nicht erfüllt und unvollendet bleibt, müssen wir in dem Repertorinhalt der Bühnen ein Spiegelbild unsrer dramatischen Produktion erblicken.

Dieses Bild ist nichts weniger als ein erfreuliches: es zeigt uns eine thurmhohe Fluth von dramatischen Arbeiten im Gebiete des Trauer-, Schau- und Lustspiels, welche die Bühnen überschwemmt, ja sogar das Aeltere und Bessere verdrängt, aber wie die Fluth des Stromes vorüberzieht, — um gar bald aus den Augen und aus dem Sinn zu entschwinden. Diese dramatische Fluth aber hat nicht Anspruch auf den Namen einer dramatischen Litteratur, sondern kann nur als theatralische Litteratur bezeichnet werden. Unter jener verstehen wir die Dichtung, die aus dem poetischen Genius geboren wird, die um ihrerselbst willen entsteht, nicht um äußeren Zwecken und Tendenzen zu dienen. Der Dichter, der seine Werke ihr einverleiben will, dichtet, weil es sein innerer Beruf ist zu dichten, seine specifisch dramatische Begabung macht ihn zum dramatischen Dichter, die Natur seines Gebietes weist ihn auf die Bühne hin. Die theatralische Litteratur dagegen erwächst aus dem Novitätenbedürfniß der Bühne:

daher wird sich der Schriftsteller, der ihr angehört, in ein ganz anderes Verhältniß zur Bühne stellen. Der Dramatiker von Beruf, der Dichter wie er sein soll, wird die Bühne bestimmen, sich aber nicht von ihr bestimmen lassen, wenn er auch für sie dichtet. Die Theaterschriftstellerei, die begreiflicherweise nicht von heute datirt, aber zu keiner Zeit so übermächtig war, ist in ihrem Kerne sehr äußerlicher Art. Denn die hauptsächlichste Anregung giebt ihr nicht das innere Produktionsbedürfniß, die künstlerische Natur, sondern die äußerliche Gelegenheit. Es gilt, nicht der Litteratur vermittelst der Bühne, sondern der Bühne selbst etwas zu bieten. Darum gilt die erste Rücksicht der scenischen Darstellbarkeit, nicht den Gesetzen der Poesie.

Es ist eine alte Wahrheit, daß auch die verderblichsten Richtungen in ihrem Ursprunge auf irgend ein vorhanden gewesenes Mißverhältniß hinweisen, das ihnen eine gewisse Berechtigung gab. Für unsern Gegenstand bietet dieser Satz Anwendung, indem allerdings in den ersten Decennien nach der Blüthezeit unserer Dichtung auf dramatischem Gebiete wesentlich dadurch gefehlt wurde, daß man die Forderungen der Bühne nicht berücksichtigte. Eine wohlbekannte Dichterschule, deren Einflüsse von außerordentlicher Tragweite waren und zum Theil noch fühlbar sind, strebt wohl in ihrem poetischen Programm nach Realitäten, aber verlor sich in Nebel und Phantasterei und leistete

insbesondere für das Theater, was Produktion anbelangt, so gut wie nichts. Als dann der jungdeutsche Dichterkreis das Panier der Wirklichkeitspoesie erhob, corrigierte er allerdings einen Fehler, der begangen worden war, so gut wie die Romantiker einem faktischen Mangel Abhülfe versprochen hatten, aber er nahm die Wirklichkeit nude für die Poesie und schuf so einen noch ärgeren Mißstand. Der Theaterschriftstellerei, die schon zu Schillers Zeiten erfolgreich mit der Dichtung concurrierte, kam das Treiben der Romantiker und der Jungdeutschen wohl zu Statten. Die Einen waren ihr ungefährlich, die Andern waren in ihrem Realismus ihr nur ein willkommener Beistand.

Die Theaterdichter unsrer Zeit haben, wenige Ausnahmen abgerechnet, nicht das Bedürfniß der Bühne im Auge, wie sie unverändert sein soll, sondern sie wollen die Nothdurft der gegenwärtigen Bühne befriedigen. Die natürliche Folge ist, daß sie, alles Idealismus baar, oder ihn selbstmörderisch aus sich herausdrängend, ihre Norm nicht in sich, sondern in der Neigung des Tages finden. Sie sind widerstandslos, weil ziellos; ihre Produktion ist mehr oder weniger die Produktion der Industrie. Sie sind, um es recht kurz zu sagen, Fabrikanten, die nicht nach dem Lorbeerkranz des Dichters trachten, die freilich nicht selten zur Dornenkrone wird, sondern nach dem Goldkranze der Tantiemen und Honorare, und deren

Ruhmstreben nicht über den Beifall des Parterres oder das Wohlwollen der Salons hinausgeht. Und diejenigen, welche nicht gerade zu den Lieferanten gehören, die — die berühmte Fabrikantin an der Spree an ihrer Spitze — jährlich den theatralischen Markt mit einer neuen Produktion, oft gar wohl mit mehreren zugleich beziehen, sind die Ritter von der politischen, socialen und religiösen Tendenz, welche auf die Zeitströmungen Jagd machen und sich des dramatischen Gewandes für ihre Bekehrungsversuche bedienen.

In dieser Weise ist die Theaterschriftstellerei aus einer Kunst ein Gewerbe geworden. Der dramatische Dichter wird geboren, der Theaterschriftsteller kann werden, denn jener ist ohne den Funken des Genius nicht möglich, dieser braucht nur Talent. Jener muß eine sittlich bestimmte Individualität sein, er bedarf eines Characters, diesem ist eine charaktervolle Bestimmtheit eher hinderlich, weil seinen Zwecken eine geschmeidige Receptivität weit zuträglicher ist.

Der Zustand unsrer Theaterlitteratur, die eigenthümliche Beschaffenheit der Repertoirstücke, die beklagenswerthen Schwächen mancher viel gegebener und gern gesehener Stücke, leiten sich alle aus diesen charakterisirenden Erörterungen ab. Zunächst die große Dürftigkeit unsrer Litteratur im Gebiete des höheren Dramas, die augenfällig ist: Jahre vergehen, ehe einmal wieder ein leidliches Trauer-

spiel die Runde über die deutschen Bühnen macht. Aber freilich für das Trauerspiel reicht das fabrizirende Talent nicht aus, das verlangt mehr echt poetische Substanz. Nirgends liegt das Epigonenhafte, Unproduktive unsrer Zeit mehr zu Tage als hier, denn wie wenig Namen lassen sich nennen, wenn man die jetzt lebenden Tragödiendichter aufzählen will! Und ist es nicht ein Zeichen der Zeit, ein Dokument, daß wir uns dieses Mangels, sowie der litterarischen Spekulation bewußt sind, daß man bei einem Manne wie Halm an der Selbständigkeit in dem Plane des „Fechters von Ravenna“ zweifelte: und ein schlimmeres Zeichen, daß man zweifeln durfte. Denn in der That, der eigenthümliche dramatische Odem dieses in mancher Beziehung ungenügenden Trauerspiels, die echt dramatische Conception geht über seine früheren Dichtungen, so schön sie in ihren lyrischen Elementen sind, beträchtlich hinaus. Nimmt man etwa dem reichbegabten aber irregegangenen Friedrich Hebbel und den Dichter der „Makkabäer“, Otto Ludwig, aus, so kann man, da über einige Jüngern ein Urtheil noch nicht festzustellen ist, kaum noch von einem lyrischen Dichter von größerer Bedeutung sprechen. Schon mit Gutzkow und Laube, zumal mit dem ersten stehen wir inmitten der Theaterschriftstellerei. Indessen mag eine Persönlichkeit, wie Laube, dessen Verdienste um die Leitung des Wiener Hofburgtheaters nicht

in Frage gestellt werden können, auch dichterisch die Rücksicht wohl verdienen, daß er nicht zu den eigentlichen dramatischen Industrieellen gerechnet: davor schützt ihn außer der größern Sorgfalt, mit der seine Dramen gearbeitet sind, eine größere Selbständigkeit des Charakters. Soll nur der poetische Genius die Scheidelinie ziehen, so wird er selbst sich schwerlich zu den dramatischen Dichtern par excellence rechnen.

Dagegen ist der gefeierte und talentreiche Gutzkow so recht ein Bild unseres Litteraturlebens. Selten wohl sind bedeutende Talente so mißbraucht worden wie von ihm; ihr Mißbrauch aber liegt darin, daß ihnen der unentbehrliche sittliche Grund und Boden fehlt, daß sie in den Dienst der Tendenz und Speculation getreten sind. Und wie bedauerlich, wenn so bedeutende Kräfte der Litteratur eher Schaden als Gewinn bringen.

Weit mehr Regsamkeit zeigt sich schon in dem Schauspiel, d. h. derjenigen Dichtungsart, welche die tragisch angelegte Handlung zu einem glücklichen Ausgang führt. Man sollte meinen, es müsse viel weniger Schau- und Trauerspiele geben, weil nur in seltenen Fällen ein schwerer Konflikt zu einem fröhlichen Ende geleitet werden kann, ohne daß das Gerechtigkeitsgefühl verletzt wird. Aber erklären läßt sich diese Vorliebe für das leichter fassende und leichter ausgleichende Schauspiel recht gut. Es verlangt

nicht die tragische Kraft und Tiefe des Dichters, es muthet auch dem Zuschauer weniger zu, denn nach einiger Rührung entläßt es ihn mit dem seligen Gefühle, daß nichts so schlimm sei, daß es nicht in Glück und Jubel sich auflösen könne. Natürlich wird damit das Wesen der dramatischen Dichtung auf den Kopf gestellt: denn die poetische Justiz darf keine Begnadigung kennen, die Schuld soll und muß gebüßt werden. Nun verflacht sich die innere Handlung des Schauspiels und sucht sich durch äußere Ersatzmittel zu ergänzen, welche dem Auge des Zuschauers etwas bieten. Das paßt ganz zu der heutigen Theaterkunst, welche in der That das Erstaunlichste durch ihre Apparate zu leisten weiß.

Unter den Schauspieldichtern unsrer Bühne steht ohne Zweifel Frau Birch-Pfeiffer obenan, wenn wir auf die Repertoires unsrer Theater blicken. Von Rechtswegen sollte vor jedem Schauspielhaus die lebensgroße Statue dieser Oberfabrikantin aufgestellt werden, welche seit einer Reihe von Jahren unser Schauspiel fast beherrscht. Es ist unglaublich, mit welcher Schnelligkeit bei ihr Novität auf Novität folgt, und fast noch unglaublicher, mit welcher Hast sich die Bühne auf diese Produktionen wirft, und mit welchem Behagen das Publikum der Birch-Pfeiffer'schen Komödie folgt. Und doch stehen ihre Stücke an innerm Werthe und vollends an Selbständigkeit weit, weit

hinter dem mit Recht seiner Zeit getadelten, aber wahrlich mit großem Unrecht von der Gegenwart verschmähten Kotzebue zurück.

Ist Gutzkow etwa der Anführer der bedeutenderen Talente, welche sich zu der Theaterdichtung gewendet haben, ohne Dichter von Beruf zu sein, ist Frau Birch-Pfeiffer der Typus der Theaterfabrikanten, der Schauspielzuschneider, bei denen Bühnenkenntniß und Schreibgewandtheit auch den Mangel des poetischen Talents ersetzen soll, so ist Roderich Benedix der Führer der Lustspieldichter. Und wir müssen es ihm zugestehen, er steht an produktiver Kraft und an sittlichem Ernst über Beiden. Wenn er nicht das geworden ist und wird, wozu ihn seine Gaben berechtigen, so ist nur die große Eilfertigkeit Schuld, mit der er Neuigkeit über Neuigkeit hinauswirft, die Schnelligkeit des Arbeitens, welche ihm die Ausfeilung nicht gestattet und darum namentlich formal nicht geringe Mängel in seinen Stücken zurückläßt.

Wir haben hier nicht die Pflicht, eine Revue über alle die Männer und Frauen zu halten, welche ihre schriftstellerische Thätigkeit der Bühne zugewendet haben. Es ist manches edlere Streben nicht zu verkennen, und manche Einzelleistung auch bei denen, deren Gesammthaltung wir nicht billigen können, nicht gering zu schätzen. Wäre es mit der Bühne anders bestellt, so würde jene Aufgabe

nicht an die Litterarhistoriker und Kritiker zu verweisen sein. So aber ringt gerade das Bessere, das sich nicht an Verflachung und Veräußerlichung hingeben will, vergebens nach der Gunst der deutschen Bühne. Eine dramatische Litteratur werden wir sicherlich nicht eher erblühen sehen, als wenn das Theater seinen bösartigen Materialismus aufgibt und seiner idealen Natur wieder zustrebt. Freilich ist das nur eine Bedingung zu vielen Bedingungen, unter denen die erste die einer sittlichen Wiedergeburt unsrer Zeit überhaupt ist. Aber wenn sich doch mit Fug und Recht behaupten läßt, daß man nicht mehr mit Blindheit geschlagen, und daß die Gleichgültigkeit gegen das Höhere nach und nach schwindet, wenn man sagen darf, daß sich mit der Erkenntniß tief eingreifender Schäden auch das Bedürfniß der Sehnsucht nach Besserung regt, so ist es wohl nicht unnütz, auch an diesen Nachtheil des jetzigen Bühnenwesens zu erinnern, an sein Mißverhältniß zur Litteratur.

Daß ein solches besteht, wer will sich darüber täuschen? Abläugnen, daß die Pflege des klassischen Inhalts unserer dramatischen und musikalischen Litteratur zurückweist, daß ihr nach und nach die Liebe, und wie später noch zu erörtern ist, auch der Erfolg schwindet? Dagegen muß ja Jedem sichtbar sein, wie geringfügig in ihrem Werthe die moderne Produktion ist, die oft so ausschließ-

lich auf die scenische Darstellung berechnet ist, daß sie in die Litteratur eigentlich gar nicht eintritt. Was bildet der Stamm der meisten Schauspielrepertoirs? Was die Oper an Raum übrig läßt, das geht an das Rühr- und Spektakelschauspiel, an Birchpfeiffer'sche Coulisseneffekte, an leichte gern in's Zweideutige hineinspielende Lustspiele, an leichtfertige Vaudevilles oder Dekorationspossen, in denen sich Unsinn als Witz geberdet, verloren. Kaum, daß die größten Hoftheater eine Ausnahme machen, und ein Theater, wie das Karlsruher, das mit gewissenhaftem Ernste dem Andringen der theatralischen Machwerke Widerstand leistet, ist wie eine Oase in der Wüste, aber freilich dadurch gehindert, daß solches Streben nicht viel Nahrung findet.

Und, wenn man nicht Ernst macht, wird es nur schlimmer werden, das liegt in der Natur der Sache. Wenn jetzt z. B. Gutzkow, der an Talent der Birch-Pfeiffer unendlich überlegen ist, und dem man sicher nicht ein geistiges Besitzthum abstreiten kann, der Bühne immer fremder wird, wenn er jetzt Concurrenzen unterliegt, die vor einer kurzen Reihe von Jahren nicht möglich waren, so liegt das nicht bloß daran, daß seine späteren dramatischen Dichtungen hinter früheren an Werth zurückstanden, sondern gewiß mit daran, daß er noch nicht tief genug herabgegangen ist. Der Schlund des Repertoires verlangt unendlich viel. Die Geschmacklosigkeit, einmal genährt, nimmt

nicht ab, sondern zu. Der Reizmittel äußerer Art braucht man täglich mehr, wenn man der innern Mittel entarten will: die sittliche Unlauterkeit verlangt immer größere Concessionen. Und doch ist es unschwer, dem Allen einen starken Damm entgegenzusetzen, der mit der Bühne auch die dramatische Litteratur vor der Versumpfung rettete.

Freilich wird der Unterschied zwischen eigentlicher dramatischer Dichtung und einer ephemeren Theaterlitteratur fortbestehen. Das Bedürfniß der Bühne ist größer, als daß nur Berufene ersten Ranges für sie arbeiten dürften. Zudem wie sollte eine Dichtung auf diesem Felde entstehen, wenn sich das Theater nicht mit Liebe der Produktion derjenigen annimmt, welche auf sittlichem Grunde ruht und durch dichterische Mittel wirkt? Da wird manches nur als vorübergehender Versuch in den Schlummer der Vergessenheit zurücksinken, aber es wird darum nicht vergeblich, es wird auch weniger schädlich gewesen sein. Und da wir das leichtere Genre des Lustspiels, des Singspiels und zumal die uns keineswegs so fern stehende Posse, nicht verdrängen wollen, so wird eine ehrenwerthe, wenn auch nicht in den Annalen der Poesie zu verzeichnende Theaterlitteratur immerhin bestehen können. Aber das oberflächliche Fabrikat die Buhlerei um den gröbsten Effekt der Dekorations- und Maschinendichtung — das gehört auch nicht in den Kreis dessen, was wir als Theaterlitte-

ratur bezeichnet haben. Vor Allem aber gebührt allem und jedem, was durch die Bühne verwirklicht werden soll, ein sittlicher Gehalt, wenn nicht die Bühne zu der Pflanzstätte der Leichtfertigkeit und Gewissenlosigkeit werden soll. Der Grundton einer ernsten sittlichen Gesinnung, die ja ein deutsches Erbtheil ist wie irgend eines, der in dem ernsteren Drama nicht über Konflikte hinwischt und den Cultus des Fleisches nicht pflegt, die nicht das individuelle Gelüste über die Pflicht stellt und den tiefen Ernst der Schuld und Buße nicht bricht, einer Gesinnung, die sich auch in der leichteren Dichtung wohl zu bewähren versteht, indem sie nicht die zerfressenen socialen Zustände noch weiter zerklüftet, sondern sie wieder zu festigen sucht — dieser Grundton gebührt auch dieser Litteraturgattung.

Was bleibt am Schlusse dieses Abschnittes übrig, als zu sagen, daß auch die Litteratur dem gegenwärtigen Theater nicht zu Danke verpflichtet sein kann, daß sich die Bühne eine eigene Litteratur erschaffen hat, die uns nicht zur Ehre noch zum Heile gereicht. Wie darum früher die reisenden Gesellschaften und Tivolitheater als zu bauende oder anders zu organisirende Ausläufer des Theaterwesens bezeichnet wurden, so ist ihnen eine Richtung des Repertoires, eine treuere Wahrnahme der Interessen der Litteratur, ein energisches Entgegenstehen gegen die schriftstellerischen Ausartungen dringend geboten.

Achtes Kapitel.

Das Theater und die Schauspielkunst.

Das Bild, das wir bisher von unsern theatralischen Zuständen zu entwerfen versucht haben, wird erst dann vollständig, wenn wir uns auf das specifische Terrain der Bühne begeben und unsern Blick auf die künstlerischen Leistungen der heutigen Bühne richten. Mancher wird sogar geneigt sein, in diesen Erörterungen den Schwerpunkt unserer Aufgabe zu erblicken, indem er sein Urtheil über das Theater vornehmlich aus der Kritik der künstlerischen Leistungen desselben ableiten zu müssen meint. So wenig wir aber die Pflicht verkennen, zu ermitteln, wie es mit der deutschen Schauspielkunst stehe, wie weit sie fortgeschritten oder zurückgekommen sei, welche Richtungen in ihr gegenwärtig die Herrschenden seien, und was sich an diesen für die Weiterentwicklung dieses Kunstprincips erwarten lasse; so wenig können wir unser Gesammturtheil über den Stand der deutschen Bühne als Kunstinstitut von der sich hier ergebenden Resultaten vornehmlich abhängig machen. Selbst wenn eine Betrachtung der Kunstleistung im Ganzen sehr erfreuliche Ergebnisse böte, wenn wir Reichthum an hervorragenden Talenten erblickten und die Darstellungsfähigkeit unsers heutigen Schauspielerstandes wesentlich gesteigert

sähen gegen frühere Zeiten, es wäre damit noch nicht ein Lob des Theaters in Bezug auf seine Stellung als Kunstinstitut nothwendig verbunden. Indeß ein solcher Dissensus wird nicht eintreten: im Voraus kann versichert werden, daß auch hier das Resultat der Betrachtung im Ganzen sich als ein unbefriedigendes bezeichnen läßt, daß auch von der Seite der künstlerischen Leistung her unsere Bühne eine verfallende und zerfallende, eine der Reorganisation dringendst bedürftige ist. Läßt sich das erweisen, so fällt es sicherlich schwer in's Gewicht: denn die letzte Schutzmauer, welche die bestehenden Theaterzustände decken könnte, sinkt damit zusammen, da auch der enthusiastische Theaterfreund nicht das Patronat über verfallende Darstellungsfähigkeit übernehmen wollen wird.

Es handelt sich auch hier nicht um eine leichte Aufgabe: denn wir haben nach einem Gesammtbilde zu streben. Leichter möchte es sein, sich auf die hervorragendsten Erscheinungen der Bühnenwelt zu beschränken und deren Streben und Richtung zu kennzeichnen. Dafür aber ist von den bessern Kritikern — und es sei erlaubt, hier nochmals an Berlin und Dresden zu erinnern — so viel gethan und geschieht fortwährend so viel, daß dieser Theil der Aufgabe, als der minder wichtige betrachtet werden darf. Und dies um so mehr, als wir leicht zu einem falschen Ergebniß auf diesem Wege gelangen könnten: der

Glanz der Einzelleistung könnte leicht blenden und uns die Gesammtlage der Schauspielkunst nicht richtig erkennen lassen. Und doch lehrt schon ein Blick auf die Bemühungen der tüchtigeren Lokalkritik, welcher Abstand zwischen den Leistungen der Bühnenkoryphäen und der Bühnenpersonale im Ganzen und Großen vorhanden ist. Wer Lob und Tadel in den Kritiken der strengeren und umsichtigeren Richter zusammenstellt, wird leicht gewahren, wie sehr der Tadel das Lob überwiegt, der fast resignirten Stellung noch gar nicht zu gedenken, welche die tüchtigsten Beurtheiler gegenüber der Bühne als Gesammtheit einnehmen. Es wird also weit mehr unsere Aufgabe sein, die Situation unserer heutigen Schauspielkunst im Ganzen und Allgemeinen zu charakterisiren, zu erörtern, wie es mit der Darstellungskraft unserer Schauspieler stehe, und auf die Einzelleistungen nur im Sinne des Belegs Rücksicht zu nehmen.

Dabei drängt sich zuerst die Frage auf, ob wir auch auf dem Terrain der dramatischen Kunst die Wirkungen allgemeiner Zeitrichtungen und Strömungen wahrzunehmen haben, oder ob die Schauspielkunst in weniger engem Zusammenhange mit dem gesammten Culturleben der Zeit stehe. Man könnte meinen, die Schauspielkunst bewahre sich eine größere Freiheit an bestimmenden Einflüssen; angewiesen auf das ideale Gebiet der Poesie schließe sie sich

von den übrigen geistigen Regungen und mehr noch von den Strömungen des sittlichen und socialen Lebens ab. Aber man würde dabei sehr irren, da solches Verhältniß eher das umgekehrte ist. Denn die Isolierung der einzelnen Lebensgebiete und Lebensäußerungen ist nur eine willkürliche, die Zusammenhanglosigkeit durchaus nur eine scheinbare. Mehr und mehr muß es den Beobachtenden klar werden, wie alle Regungen und Strebungen in der engsten Beziehung zu einander stehen, wie charakteristische Mängel und Vorzüge unseres gegenwärtigen Lebens sich auf allen, auch scheinbar hetrogenen und selbst entgegengesetzten Gebieten wiederfinden, wie der geistige und sittliche Athem der Zeit Alles und Jedes durchdringt. Und zeigt sich innerhalb aller andern Kunstzweige unverkennbar das eigenthümliche Gepräge dieser Tage, wie sollte es nicht in der Schauspielkunst der Fall sein, die theils im engsten Verbande mit der Dichtung steht und darum auch von deren momentaner Situation berührt werden muß, theils ja überhaupt nicht außerhalb des realen Lebens steht und nicht bloß ideale Momente in sich hat? Vielmehr ist die dramatische Kunst ganz besonders Einflüssen bloßgestellt, nicht bloß wegen ihres eigenthümlichen Wesens, sondern auch wegen der Oeffentlichkeit ihrer Leistungen, wegen der Beziehung zu dem Publikum, das ja in seiner bunten

Zusammensetzung der beste Repräsentant der geistigen und sittlichen Zeitzustände ist.

Es ist darum eine wohlbegründete Voraussetzung, wenn wir von der Annahme ausgehen, daß wir in unsrer heutigen Schauspielkunst den Grundtypus unserer Zeit wiederfinden werden. Und bezeichnet sich als solcher einer Abschwächung des Idealismus, eine Geringschätzung desselben, eine Uebermacht des Realismus und Materialismus, so wird auch die dramatische Kunst vor dieser Abschwächung des einen und Uebermacht des andern afficiert sein müssen. Dieses realistische Gepräge der Kunst und materialistische Treiben der Künstler werden wir nur in den gegenwärtigen Zuständen aufzusuchen und bloßzulegen haben.

Das ist aber nur allzuleicht: nur gar zu deutlich die Wirkungen des ideallosen Zeittreibens in den Theaterzuständen vor unsern Augen, so auch auf dem specielleren Gebiete der Darstellungskunst. Das Ueberneigen des Realismus zeigt sich überall.

Einmal in der Richtung der Schauspielkunst überhaupt. Denn welches Rollengebiet ist das von der Neigung der Zeit bevorzugte? Welchem wenden sich die bedeutenderen Talente zu? Offenbar ist es das Charakterfach, welches sich der größten Gunst und der tüchtigsten Vertretung erfreut. Charakterdarsteller tauchen aller Orten auf, und man muß gestehen, daß nicht unbedeutende

Talente sich diesem Fache zuwenden. Zudem hat sich der Kreis der Charakterrollen nicht unbeträchtlich erweitert, eine natürliche Folge der Neigung zu individualisieren, und selbst in andere Darstellungsgebiete hat sich dieses Streben nach größerer Schärfe der Zeichnung eingedrängt. So ist denn die Zeit noch gar nicht so weit hinter uns, als man sich nach tüchtigen Charakteristikern gar sorglich umschauen mußte, weil das Liebhaberfach und das Fach der jugendlichen Helden von allen jüngeren Talenten mit Vorliebe ergriffen wurde. Jetzt erblicken wir das entgegengesetzte Verhältniß: ein leidlicher Charakterdarsteller fehlt selbst kleineren Bühnen nicht, während Liebhaber und Helden selbst für die größten Hofbühnen ein schwieriges, in leidlich zufriedenstellender Weise kaum zu erlangendes Besitzthum sind. Und gerade in diesem, so überaus fühlbaren Mangel liegt ein wesentlich erläuterndes Moment.

Denn die Bevorzugung der Charakterrollen an sich kann nicht wohl als ein ungünstiges Zeichen für den Zustand der Schauspielkunst gedeutet werden. Im Gegentheil erscheint ein solches Streben durchaus in der Natur der Sache begründet, da die vollendete Darstellung der individuellen Erscheinung doch als das höchste Produkt der Kunst angesehen werden darf. Zu allen Zeiten haben geniale Kräfte sich gerade dieser Aufgabe zugewendet, und man kann wohl sagen, in gewissem Sinne hat alle thea-

tralische Darstellung zu charakterisiren. Man möchte darum das Fachsystem schelten, welches die einzelnen Rollengebiete in allerlei Rubriken einzwängt, aber wenn man auch die zu ängstliche und systematische Scheidung aufgeben muß, so bleiben doch so augenfällige Unterschiede, daß sich gewisse Scheidungen als nothwendig herausstellen. In diesem Sinne wird denn auch, ohne daß die eben ausgesprochene Forderung, daß jede Darstellung zu individualisieren habe, aufgegeben wird, von Charakterrollen in engerem Sinne mit Fug die Rede sein können. Und es darf in der vollendeten Lösung solcher auf poetischer Individualisierung im engeren Verstande beruhender Aufgaben die höchste Potenz der Schauspielkunst erblickt werden.

Daraus könnte nun vielleicht weiter geschlossen werden, daß unsere heutige Schauspielkunst auf der Höhe ihrer Aufgabe stehe oder ihr sehr nahe gekommen sei: der augenfällige Umstand, daß nicht nur das Charakterfach die bedeutendsten jüngeren Namen zu seinen Vertretern zählt, sondern auch die schärfere Zeichnung des Charakteristikers sich fast überall eindrängt, könnte dahin gedeutet werden, daß dieses der Ausdruck besonderer Kunstblüthe sei. Vor diesem Irrschluß behütet uns der oben erwähnte Mangel, der eben deshalb erläuternder genannt wurde.

Idealismus und Realismus stehen einander nicht so gegenüber, daß sie einander ausschlössen, sondern sie er-

gänzen sich: es gibt keinen gesunden und fruchtbaren Idealismus ohne reale Zuthat, noch kann der Realismus der idealen Basis entbehren. Gilt das im Leben, so gilt es noch mehr in der Kunst, also auch in der Schauspielkunst, da gerade das ideale Element das specifisch Künstlerische bedingt. Denn wie real auch das Objekt der künstlerischen Darstellung sei, der Proceß, der es in das Bereich der Kunst, als Kunstschönes zieht, ist ein rein idealistischer.

In der Schauspielkunst äußert sich der Idealismus, wie natürlich, in einem Hinneigen zu den idealen Figuren der Dichtung, und in dem Streben, selbst da, wo das Besondere, das Individuelle vorneigt, idealisierend zu verfahren. Der Realismus verfährt umgekehrt, indem er nicht nur die individuellen und individuellsten Theile der Dichtung bevorzugt, sondern auch da, wo die ideale Eingebung vorherrscht, diese durch den Zusatz starker Individualisierung verdrängt. Auf den Höhen der Kunst werden freilich Beide, ihres Zieles und ihrer Grenze bewußt, sich harmonisch in einander verschlingen und das echte Kunstwerk, das weder inhaltslos, noch unschön ist, erzeugen.

Sowie nun diejenigen Rollen, welche man unter dem Namen des Charakterfachs zusammenzufassen pflegt, einen vorwiegend realistischen Inhalt haben, weßhalb ihnen auch die realistische Richtung besonders zugethan ist, sind die Rollen der Liebhaber und Helden des höheren Dramas,

um im technischen Ausdruck zu bleiben, das natürliche Terrain der idealistischen Neigung und Richtung. Beide Richtungen sind unter der Voraussetzung nebeneinander berechtigt, daß das punctum salicus der Kunst, das Gesetz der künstlerischen Schönheit, nicht verletzt wird. Ist nun aber zur Zeit eine Abnahme in Neigung und Streben auf demjenigen Gebiete unverkennbar, welches vorzugsweise dem Idealismus zufällt, so ist das richtige Verhältniß jedenfalls alteriert, d. h. der Realismus ist dominierend. Dieses Uebergewicht aber muß sich in bestimmten Aeußerungen innerhalb der Darstellungsweise kundgeben, und kann nicht anders als nachtheilig wirken, wie jede einseitig zur Geltung kommende Richtung schädliche Einflüsse ausübt.

Dem Idealismus liegt die Gefahr nahe, seinen Darstellungen ein zu blasses Kolorit zu geben: wir haben an dieser Bläße und Mattigkeit gelitten, und es war gerade die Zeit des Weimarschen Idealismus, in welcher er dominierte. Der Realismus aber hat eine weit ernstere Gefahr zu bestehen, denn seine Darstellungsweise kann leicht das Wahre mit dem Schönen verwechseln. Damit wird er der Kunst untreu, was bei dem Idealismus, der auf einer künstlerischeren Grundlage ruht, nicht so leicht der Fall ist. Darum wird, was dort nur Mangel ist, hier zum Abweg.

Vielleicht ist hier die Stelle, wo künstlerische Persönlichkeiten verdeutlichend herbeigezogen werden können. Ohne andern ausgezeichneten Künstlern ihre Ansprüche auf vorzügliche Geltung abzureden, wiewohl die Zahl der bedeutenderen Persönlichkeiten nicht in der Zunahme begriffen ist, nennen wir zwei der ersten dramatischen Künstler Deutschlands: Emil Devrient und Bogumil Dawison. Man darf diese als die bezeichnendsten Repräsentanten der beiden Hauptrichtungen der Schauspielkunst ansehen, sie sind die Typen der beiden entgegengesetzten Strebungen, Devrient des Idealismus, Dawison des Realismus. Und beide zwar in einer Weise, daß im Ganzen nur die Vorzüge beider Richtungen in ihnen zu Tage kommen, so daß eine Vereinigung beider in einer Person wohl absolut nichts für die Schauspielkunst zu wünschen übrig ließe. Devrient entzückt da, wo seine Darstellungen ihren Gipfel erreichen, durch vollendete Schönheit. Dawison erfüllt durch seine eindringende Auffassung, scharfe Auseinanderlegung und wirkungsvolle Gestaltungskraft mit höchster Bewunderung. Aber schon diese ebenbürtigen Matadore fordern zu vergleichenden Bemerkungen auf.

Denn dem aufmerksamen und unpartheiischen Beobachter kann nicht entgangen sein, in wie schöner und seltener Weise Devrients künstlerische Entwicklung von Jahr zu

Jahr fortgeschritten ist, wie Jahre, in denen viele seiner Kunstgenossen längst ihre Blüthezeit hinter sich hatten oder in eine fortschrittlose Manier hineingerathen waren, bei ihm in einem fortwährenden Läuterungsprozeß sich zeigten. Mag es sein, daß der Mangel an bedeutenden Talenten gerade auf dem Gebiete, dem sich Devrient gewidmet, und das er nicht verlassen darf, ohne seinem wohlverdienten Ruhm zu nahe zu treten, daß die geringere Zahl leidlich befähigter Concurrenten, die sich allerdings auf recht wenige Namen beschränkt, seine Stellung mehr und mehr heraushob und in ein glänzendes Licht stellte: es ist doch nicht zu leugnen, daß er in Bezug auf die künstlerische Reinheit seiner Darstellungen noch immer in der Steigerung begriffen ist. Und ebensowenig möchte sich abreden lassen, daß dieses überaus glückliche Verhältniß nicht bloß Folge seines unausgesetzten Bemühens, sondern auch Wirkung der ihn leitenden Prinzipien und Gesichtspunkte ist. Es bewährt sich an ihm die sieghafte Kraft des künstlerischen Idealismus.

Auf der andern Seite werden auch die begeistertsten Bewunderer seines Kunstrivalen, wenn sie anders gerecht sein wollen, zugestehen müssen, daß sich seine Entwicklung nicht als ein fortwährendes Wachsthum, nicht als ein successiver Fortschritt darstellt. Wohl aber leistet Dawison in vielen Rollen Bewundernswürdiges, und wenn auch sein Rollenkreis sich weit weniger leicht erweitert, in neuerer Zeit

seine Darstellungen zum Theil die unüberschreitbare Grenze überspringen, die durch das Gesetz der Schönheit gezogen wird, so wird man dagegen durch die Macht seines Geistes und die Allgewalt seines Spieles förmlich hingerissen, und erhält Eindrücke, die gleichsam in die Zeit und das Leben versetzen, die er vorführen soll. Während mit Zuversicht erwartet werden darf, daß Devrient sich mehr und mehr zu vollendeten Darstellungen herausarbeitet, steht zu besorgen, daß Dawison sich mehr auf einzelne große Momente und verstandesscharfe Auseinandersetzung beschränken wird, daß bei ihm das Gesammtkunstwerk durch den Realismus, der das Naturwahre für das Kunstschöne gibt, beeinträchtigt werden wird. Bei der so ungewöhnlichen Begabung, wie sie diesem Künstler verliehen ist, kann natürlich einer solchen Besorgniß durch ein rechtzeitiges Einlenken und Mildern unschwer begegnet werden.

Idealismus und Realismus, Devrient und Dawison! Und wohin neigt das Streben der Nachfolger die Gunst der Zuschauer! Unzweifelhaft nach der zweiten Seite! Die edlen Jünger der ideelleren Darstellungskunst, die Darsteller des Tasso, Egmont, Romeo ꝛc. werden tagtäglich seltener, die Darsteller des Richard, Carlos, Marinelli ꝛc. tauchen überall auf, und die Charakteristik greift in Gebiete über, in denen ihr Anspruch nur ein relativ berechtigter ist. Die Gunst des Publikums ist ihre Stütze, sie

gehen mit der Richtung der Zeit, die sich von dem Idealen abkehrt, weil sie dasselbe nicht zu würdigen weiß. So ist es denn, was auch von andern Umständen mit in Frage kommen konnte, nicht als ein zufälliges Ereigniß zu betrachten, daß in Dresden, wo die Spitzen beider Richtungen aneinander stießen, Emil Devrient aus dem engeren Verbande der Kunstgenossen schied. Es ist sein, wenn auch modificirter Rücktritt ein Stück Geschichte der deutschen Schauspielkunst.

Man hat in diesen Tagen wiederholt gesagt, der Verstand sei jetzt übermächtig über das Gemüth, und es ist etwas Wahres daran. Die Verstandsthätigkeiten, die Reflexion und Speculation sind die Haupttriebfedern unsrer Zeit; der Idealität, der Empfindung und Unmittelbarkeit ist der Krieg erklärt.

So ist denn zwar kein Mangel an aneignungsfähigen Talenten, aber desto größer an produktiven genialen Naturen. Das wird sich nirgends deutlicher und beklagenswerther zeigen, als auf dem Gebiete der Kunst, wo nach und nach durch das Ueberwiegen der reflektierenden und spekulierenden Impotenz der ganze Grund und Boden aufgewühlt und unanbaubar gemacht werden wird: denn ohne Idealismus gibt es nun und nimmermehr eine Kunst! Und wie undeutsch ist dieser Hyperrealismus! Wie schlecht stellen wir uns damit an, wie wenig kleidet es

uns, daß wir die Grundzüge deutscher Nationalbegabung schnöde verleugnen, und wie zehnmal undeutscher ist es noch, diesen modernen Umschwung als einen Fortschritt zu preisen!

Ist nun die künstlerische Kraft und der künstlerische Sinn auf dem Felde der Schauspielkunst, wie anderwärts, gesunken und droht die wachsende realistische Neigung zur unkünstlerischen Schärfe und Naturwahrheit, die malerische Tendenz der heutigen Aktion, die vielmehr eine dichterische sein sollte, mehr und mehr überhand zu nehmen und die letzten Funken des Idealismus zu verlöschen, so ist es wohl gerechtfertigt, wenn der Gesammtzustand dieses Kunstgebietes von uns nicht als ein erfreuliches bezeichnet wird. Es ist hier wie überall natürlich nur von einem Durchschnitt die Rede, welcher den unzweifelhaft vorhandenen — allerdings im Ganzen auf der Seite der früheren idealistischeren Richtung stehenden — bedeutenden Persönlichkeiten den vollsten Anspruch auf Anerkennung nicht verkümmern will.

Wir wenden uns zu einem zweiten Moment, in dem sich der Verfall unsrer Schauspielkunst bei scheinbarer Höhe zeigt: es ist dies das Virtuosenthum mit seinem materialistischen Treiben. Auch auf dem Theater hat sich dieser Auswuchs des Künstlerthums entwickelt und treibt sein Unwesen sich selbst nur zum äußern Vortheil, der Bühne zum entschiedensten Nachtheil.

Ueber das Virtuosenwesen im Allgemeinen ist schon so viel Gutes und Treffendes gesagt worden, daß von einer Erörterung der Erscheinung überhaupt abgesehen werden kann. Der Künstler kann und soll in der technischen Ausübung seiner Kunst, in der Handhabung der ihm und der Kunst eigenthümlicher Mittel Virtuos sein, aber der Virtuos hat vermöge seiner Kunstfertigkeit, und sei sie noch so groß, noch keinen Anspruch auf den Künstler. Er muß den idealen Sinn des Künstlers sein nennen können, sonst bleibt seine Leistung immer nur ein Kunststück und wird kein Kunstwerk. Dem Virtuosenthum klebt eine materialistische Tendenz an, es übt seine Kunst oder besser gesagt es zeigt seine Kunststücke, um Ruhm und was noch lockender ist als Ruhm, um Geld zu gewinnen.

Wenn nun in unsern Tagen die Theatervirtuosen, Männer und Frauen an hervorragender, schauspielerischer Begabung, welche einen größeren oder kleineren Rollenkreis in mehr oder weniger vollendeter Weise beherrschen, ihre lukrativen Theaterwanderungen mit außerordentlichem Erfolge anstellen, wenn also die Bühne auch ihre Virtuosen hat, so ist das gewiß der Schauspielkunst nicht vortheilhaft. Zunächst, weil diese Virtuosen selbst, in der großen Mehrzahl bedeutende künstlerisch angegelegte Naturen, in dieser Verwendung ihrer Kraft zum mindesten nicht das erreichen, was sie sonst zu erreichen ver-

möchten. Denn nicht ungestraft erniedrigt man die Kunst, nicht ohne den eignen innern künstlerischen Gehalt zu schmälern, den Adel des echten Künstlerthums zu verunehren, folgt man der Fahne des Goldes und des obligaten Zeitungsruhmes. Aber weit nachtheiliger ist eine andere Wirkung dieser Künstlertriumphzüge in großem und kleinem Maßstabe, welche mit als eine Folge des Virtuosenthumes und des Strebens nach Virtuosität, nicht um der Kunst, sondern um der Ausbeute willen, betrachtet werden muß.

Diese Wirkung ist das Gastspielwesen in der Ausdehnung in welcher es jetzt geübt wird. Die Nothwendigkeit, daß Gastspiele stattfinden, ist Jedem einleuchtend: denn theils müssen ja die Theaterpersonale auf ihre Ergänzung bedacht nehmen, und zu diesem Zwecke fremde Kräfte herbeiziehen, nicht blos um sich von ihrer Kunsttüchtigkeit im Allgemeinen zu überzeugen, sondern auch um zu sehen, ob der zu Berufende dem besonderen Bedürfnisse der einzelnen Bühne entspreche, ob er sich zum Vortheile der schon vorhandenen Mitglieder und des Repertoires einfügen lasse. Theils ist dann auch hervorragenden künstlerischen Persönlichkeiten gegenüber der Wunsch des Publikums und der Schauspieler gerechtfertigt, diese durch Darstellungen an der eignen Bühne kennen zu lernen: solche vorübergehende Erscheinungen

vermögen nicht nur das Publikum in seinem Kunstsinn und Kunstverständniß zu fördern, sondern auch die Bühne selbst zu heben indem sie ihr das zu erreichende Ziel erwirbt oder deren Erreichen nahe zeigt. Insoweit also mag das Gastspielwesen, das auch keineswegs erst von heute datirt, seine volle Berechtigung haben.

Aber es muß dabei auch ein gewisses Maß eingehalten werden, im Interesse der Gastierenden sowohl, wie in dem Interesse der Bühne, an welcher die Wandersterne der Theaterkunst ihr Licht leuchten lassen. Dort zieht sich die Grenzlinie durch die Forderung, daß der streng künstlerische Gesichtspunkt festgehalten werde. Der bedeutende Künstler verschmähe es immerhin nicht, dann und wann in andern Städten einzukehren und seine besten Leistungen dem Publikum und der Bühne darzubieten, er möge auch immerhin eine ansehnlichen äußeren Gewinn begehren und davon tragen: Beides ist erlaubt und sogar der Kunst förderlich. Aber er verstehe sich nicht zu einer Parforcejagd, zu einer unsteten Wanderung von Bühne zu Bühne, zu einer unkünstlerischen, handwerksmäßigen Vorführung einer kleinen Anzahl von virtuosen Leistungen, von theatralischen Kunststücken. Er komme als Künstler, nicht als Spekulant, dem der volle Seckel die beste Kritik seiner Wanderung ist: kurz gesagt er bleibe eben Künstler und sei nicht bloß Virtuos! Je mehr aber das Gastspielwesen

an Ausdehnung gewinnt, desto nachtheiliger wirkt es auf die Bühnenmatadore selbst! Im Hinblick auf den ungleich größeren Gewinn, den diese „Kunstreisen“ darbieten, ist ihr ganzer Sinn auf diese gerichtet. Es gilt vor Allem, ein tüchtiges Gastspielrepertoir zusammenzubringen, d. h. eine leidliche Anzahl brillanter, effektreicher, pikanter Rollen, die dann an zehn und zwanzig Bühnen nicht anders wiederholt werden, wie Klaviervirtuosen auf ein halbes Dutzend Concertstücke reisen und Equilibristen allabendlich dieselben Kunststücke loslassen. Das führt dazu, daß eine ihrem Talent entsprechende Repertoirwirksamkeit an der Bühne, der sie dauernd angehören, gar nicht möglich wird, daß sie wohl gar ihre beste Kraft ihren Urlaubsreisen zuwenden, zu Hause müd und matt sind, oder auch sich zu einem festen Anschluß an eine einzelne Bühne gar nicht verstehen wollen. Es ist ein höchst bedauerliches Zeichen für unsere Theaterzustände, daß eine so begabte Künstlerin, wie Frl. Seebach, in völliger Verkennung des echten Künstlerthums und nicht minder von den Bahnen der Weiblichkeit, welche auch die Künstlerin nicht ganz zu verlassen vermag, abirrend, eine unstete Gastspielexistenz, den ehrenvollsten Stellungen an den größten Bühnen vorgezogen hat. Auch das ist ein Stück Geschichte des deutschen Theaters.

Was aber hier besonders in's Gewicht fällt, ist die überaus nachtheilige Wirkung, welche von dem forcierten Gastspiel- und Virtuosenwesen auf die schauspielerischen Leistungen der Bühne im Ganzen ausgeht. Denn so wenig wie die einzelne Scene in der dramatischen Dichtung die Hauptsache ist und die Hauptwirkung ausüben soll, so wenig ist die Darstellung der einzelnen Rollen des primum oder gar des unum der scenischen Verwirklichung. Der dramatische Dichter liefert kein poetisches Mosaik von Scenen, sondern ein künstlerisch gegliedertes, zusammenhängendes Ganze, und wie werth ihm auch der Eindruck sei, welchen die Schönheit des einzelnen Theiles macht, dieser Specialeindruck geht ihm nicht über den Gesammteindruck, den der Lesende und Hörende durch den dichterischen und sittlichen Geist, welcher aus der ganzen Dichtung herausweht, empfängt. So ist denn auch die erste Pflicht der Bühne, die ganze Dichtung in verständnißvoller und würdiger Weise zur Darstellung zu bringen, sie muß nach dem Gesammteindruck ihrer Darstellung streben, und eine solche Gesammtwirkung wird nur erzielt, wenn das Verhältniß der einzelnen Glieder der Darstellung zu einander fest im Auge gehalten wird. Nur auf der Basis dieser Gesammtheit und im Hinblicke auf die Totalwirkung darf der einzelne Faktor auf eine besondere Geltung Anspruch machen. Das Ensemble ist

und bleibt die erste Rücksicht der Bühne, und keine Leistung hat ein Recht, aus dem Rahmen des Ganzen einseitig herauszutreten.

Mit dieser natürlichen und nothwendigen Forderung steht das schauspielerische Virtuosenthum in entschiedenem Widerspruche: es ist gerade so sehr auf das Geltendmachen der Individualität und zwar auf das rücksichtslose Geltendmachen derselben basirt und so sehr abgeneigt, die Totalität über die Indiviudalität zu stellen, daß es offenen Krieg mit jenen Fundamentalsatz aller Theaterkunst führt. An den Bühnen, welche im Besitze solcher Notabilitäten sind, die alljährlich auf längere Zeit — dehnen sich doch solche Gastspielsreisen auf mehrere Monate aus — ihre Triumphzüge halten, ist die Herstellung eines tüchtigen Zusammenspieles natürlich bedeutend gehindert, ja die ganze Bühne kommt in solchen Urlaubszeiten, wenn sie sich nicht, was jedenfalls vorzuziehen, dazu entschließt, ihre Thätigkeit ganz, oder wenigstens nach der einen oder andern Hauptseite hin, zu suspendieren, in einen Zustand der Stagnation, der geradezu als Rückschritt in der Entwicklung zu betrachten ist. Aber selbst in der Zeit, in welcher solche Matadore ihre Kraft ihrer Engagementsbühne widmen, leidet die Heranbildung eines tüchtigen einheitlichen Zusammenwirkens, weil alle und jede Rücksicht diesen ersten Kräften gewidmet ist und

diese ihre bevorzugte Stellung in der Regel gehörig aus=zubeuten wissen. So wird dann alles Andere neben ihrer Staffage, sie sind das A und O der Bühne, von einem bescheidenen sich Einfügen in den Rahmen des Gesammt=bildes ist keine Rede, und eben so wenig ist es jüngeren Kräften vergönnt, sich in die ihnen nothwendigen und der Bühne für ihre Entwicklung unentbehrlichen Weise weiter auszubilden. Es mag das ziemlich stark klingen, und jeder der angeführten Uebelstände paßt nicht auf jede größere Bühne, aber man kann sich gegen faktische Ver=hältnisse doch nicht verschließen. Oder wäre es nicht wahr, daß an den größten Bühnen sich neben den her=vorstechenden Leistungen Einzelner ein Ensemble nur zu häufig findet, daß man an Dilettantenversuche erinnert wird? Daß der Abstand zwischen den Kräften ersten Ranges und den untergeordneten Mitgliedern so entsetzlich groß ist, daß man nicht meinen sollte, Mitglieder einer und derselben Kunstanstalt vor sich zu haben? Daß die Darstellungen auf dem Gebiete der Tragödie und des höheren Dramas überhaupt allmählich so ungenießbar werden, daß ein neuerer Kritiker nur gar zu sehr Recht hat, wenn er darübrr klagt, daß man Schiller, Göthe und Shakespeare kaum noch irgendwo leidlich dargestellt sehe. Und an Allem diesem ist eben dieser Cultus der Matadore, dieses Hätscheln der Einzeldarstellung mit

Schuld. Das Publikum verliert mehr und mehr den Sinn für das, was es eigentlich im Theater zu suchen hat: es will starke Eindrücke, es will gereizt, geängstigt sein. Die Freude an der Dichtung tritt mehr und mehr zurück, und muß zurücktreten, weil diese nur von einer tüchtigen Gesammtdarstellung ausgehen kann und dergleichen mehr durch das Zusammenspiel, durch das Ineinanderpassen der einzelnen Glieder, als durch die virtuose Leistung und das anmaßliche Hervortreten der Hauptfiguren wirkende Darstellungen recht herzlich selten werden. Mit Freuden erinnert sich der Verfasser — und die Erinnerung manches andern Kunstfreundes wird es bestätigen — der trefflichen Ensembleleistungen, welche die Leipziger Bühne in den ersten Jahren der Schmidt'schen Direktion und des erfahrenen Marr Leitung darbot. Tüchtige, strebsame, vielversprechende Kräfte waren damals vereinigt, sie arbeiteten nicht neben einander, sondern mit einander, und so kam es, daß nach dem Urtheile Sachkundiger damals die Schauspielvorstellungen der Leipziger Bühne die an dem Dresdener Hoftheater in nicht unbedeutendem Grade übertrafen. In neuester Zeit aber bietet die Karlsruher Bühne, welche in vielen Stücken als ein Asyl edleren Kunststrebens, als Punkt bezeichnet werden kann, wo eine Wendung in unsrer Theatergeschichte und zwar eine Wendung zum Bessern anhebt, Vorstel-

lungen, die sich durch die Sauberkeit der Ausführung, durch die Sicherheit des Zusammenspieles, durch das Verständniß, welches auch den Nebenpartien innewohnt, von der allermächtigsten Wirkung sind.

Man muß aber mehr noch, als die größern, die mittleren und kleineren Bühnen beklagen, welche sich in den Strudel der Gastspiele werfen. Hier ist bei geringeren Kräften die Herausbildung eines Repertoirs und Zusammenspiels, da sich beides fortwährend nach dem Wunsch und Bedürfniß der Gäste modificiert, gar nicht die Rede. Aber es zieht hier auch nicht ein innerliches kunstmäßiges Bedürfniß die fremden Notabilitäten heran, sondern ein äußeres, das Bedürfniß nach einer gefüllten Kasse. Das gibt denn eine sich immer steigendere Jagd nach Reizmitteln für das Publikum, und die für die Bühne selbst gewonnenen Kräfte kommen kaum zu einem anderen Berufe, als zu dem, den wandernden Zugmitteln als Folie und Staffage zu dienen. Dem Publikum aber wird damit mehr genommen, als gegeben: denn während ein reiches Maß in dem Vorführen des Fremden und Außergewöhnlichen den Theatersinn und das Kunstverständniß fördern kann, muß das Unmaß und die Unruhe des Repertoirs auch ihm Maß und Ruhe benehmen und seine Ansprüche auf eine Höhe hinaufschrauben, der die Kräfte der mittleren und kleineren Bühnen durchaus nicht gewachsen sind.

Indeß aus allen diesen beklagenswerthen Mißständen soll doch nicht gefolgert werden, daß es in allen Reihen mit unsrer Schauspielkunst rückwärts gegangen sei. Was fast mit Recht in diesen Tagen beklagt wird, daß wir an echter Innerlichkeit und an Produktivität verloren haben, das hat freilich hier auch sein gutes Recht. Der mehr und mehr schwindende Idealismus ist ja doch die Basis eines Kunst- und Poesielebens, und ein ungebändigter, ungeadelter Realismus treibt zuletzt Kunst und Dichtung, wenn nicht zur Thüre hinaus, so doch aus der Stellung, deren sie bedürfen. Daß sich dieser Mangel an Innerlichkeit in der Schauspielkunst in der wachsenden Unfähigkeit, wirklich poetische Werke, insbesondere die klassische Tragödie würdig, d. h. im Geiste der Dichtung, vorzuführen, ganz besonders zeigt, daß diese Unfähigkeit im Zunehmen begriffen ist, trotz der hie und da auftauchenden bedeutenderen Talente, ist schon bemerkt worden.

Auf Eines sei noch erlaubt aufmerksam zu machen, auf einen Mangel, der gewiß ein Zeichen verfallender Kunstzustände ist. Jeder weiß aus Erfahrung, daß die laudatores temporis acti nicht selten sich im Irrthum befinden, wenn ihnen alles Neuere sogar weit hinter dem Aelteren zurückstehend erscheint. An solchen die Schauspielkunst früherer Zeit überschätzende und den gegenwärtigen Durchschnittszustand der theatralischen Leistungen zu

gering achtender Urtheilen, fehlt es nicht. Denen kann im Ganzen wohl nicht unbedingt beigepflichtet werden, in dem einen Stücke aber doch wohl, daß die Solidität der künstlerischen Technik mehr und mehr abnimmt. Das gilt ganz besonders von der Deklamation, von der Sprachbildung. Während man füglich erwarten sollte, jedem Schauspieler stehe es als die erste Forderung vor Augen, daß er seine Sprachwerkzeuge mit Verständniß und Sicherheit zu gebrauchen wisse, ist heut zu Tage leider gewöhnlich, daß die Hälfte der Schauspieler, selbst da, wo die akustischen Verhältnisse der Bühne durchaus genügend sind, nicht einmal verstanden werden kann. In der Solidität ihrer Ausbildung — das ist leider den Lobrednern der Vergangenheit nicht genehm — stehen zumeist die älteren Schauspieler weit über denen, welche die neueste Zeit hervorgebracht hat: und was nicht außer Zusammenhang damit steht, an echtem, künstlerischem Geiste sind sie ihnen gleichfalls überlegen. Wird ihnen dagegen gern zugestanden, daß die gesteigerte geistige, intellektuelle Entwicklung der letzten Decennien den Jüngeren zu Hülfe kommt, daß eine größere Verstandesthätigkeit in ihnen thätig ist, so sind denn freilich diese Vorzüge theils nicht ihr Werk, theils auf dem Gebiete der Kunst von zweifelhafter Wirkung, wenn nicht die rechten einschränkenden Momente hinzu kommen.

Erscheint nun aber die Lage der gegenwärtigen Schauspielkunst nach vielen Seiten hin bedrohlich, fehlt es theils an einer größeren Anzahl wirklich bedeutender Capazitäten, theils — und hie und da selbst diesen — an dem echten Sinn und Geist des Künstlers, tritt Realismus und Virtuosenthum mit seinem unedlen Gebaren auch deutlich hervor, nimmt die Bedeutung der Poesie im Kunstleben des Theaters bedauerlich ab und fehlt es insbesondere an genügender Sorgfalt für das geistige Ganze der Produktionen neben einem Unmaß im Detailaufwande in Mimik und Scenerie: so kann denn doch schließlich die Schuld dieser Mißverhältnisse nicht sowohl in den betheiligten ausübenden Persönlichkeiten, sicher nicht in ihnen allein gesucht werden. Vielmehr ist es die bedauerliche Gesammt-Situation der deutschen Bühne, ihr Herabgesunkensein zu einem kostbaren, äußerlich gehätschelten, innerlich preisgegebenen Luxusinstitute, der Mangel an einem sittlichen Verhältnisse zu der Bedeutung des Theaters, wie er sich in der völlig unzureichenden Organisation des Bühnenwesens ausspricht, welche auch hier den Verfall als nothwendige Consequenz mit sich bringt, wie sehr auch Gold und Flitter, Glanz und Ruhm ihn zu verdecken suchen. Und in diesem Sinne — nicht in dem Sinne der dramaturgisch-historischen Darstellung, welche den Eingeweihteren gern als

ihre Provinz von uns zugestanden wird — war es hier unsere Aufgabe, auf diesen Zustand unsrer Schauspielkunst unsere Aufmerksamkeit zu richten: es galt den Nachweis, wie die Verwahrlosung des Bühnenwesens, die seltsame Inconsequenz, welche dasselbe außerhalb aller Reformbewegung stellt, und den schreiendsten Uebeln gegenüber sich abwendet, auch das innerste Mark des Theaters, die Theater kunst selbst, zu verzehren drohen.



Buchdruckerei: Chr. Friedr. Will in Darmstadt.

tung, Beschreibung der Dichtungsarten, eine faßlich bearbeitete Metrik, literarhistorische Uebersicht von 1750 — 1850, eine Auswahl deutscher Volkslieder, desgleichen aus der Dialektpoesie und zwar der allemanischen, fränkischen, pfälzischen, österreichischen, schlesischen und plattdeutschen vervollständigen das schon in erster Auflage beifällig aufgenommene Werk, welches zugleich ein sehr elegantes und wohlfeiles ist. Ausführlich sind die Lebensbeschreibungen von Goethe u. Schiller bearbeitet, aber auch die Biographien aller übrigen Dichter haben in ihrer Umarbeit gewonnen, und enthalten **viele zuverlässige Notizen** wie kein anderes ähnliches Werk sie aufweisen kann. Sowohl die erwachsene Jugend wie auch Frauen und Männer werden sich an dieser reichen und geschmackvollen Auswahl der besten deutschen Dichtungen erfreuen, und darum dieses Werk in seiner neuen Gestalt willkommen heißen.

Dieffenbach, G. Chr., (Pfarrer), Kinderlieder (Originolgedichte). Mit einem Titelbild, Mutterliebe darstellend, gez. und radirt von J. B. Scholl. Lexicon 8. geb. fl. 1. 30 kr. oder 27 Ngr.

Inhalt: 1. Fromme Lieder und Gebete aus dem Kindesleben. 2. Lieder und Bilder aus der Natur. 3. Desgleichen ous dem Menschenleben. 4. Wiegenlieder.

Es sind dies Poesien von innerem Gehalte und von poetischem Werthe, aber fern von aller Tändelei, wie so häufig Lieder für die Jugend geschrieben werden. Der Verfasser ist heimisch in der Kinderwelt, weiß was sie braucht, und schlägt einen Ton an, der zum Herzen bringt, weil er auch von da ausgeht. Seine Dichtungen sind zum Theil religiös, ernst aber auch heiter, und seine Komik, die er hineinlegt, ist erfrischend und dem kindlichen Sinn anpassend. Auch sangbare Lieder sind dabei. Wer unter den Herren Componisten davon in Musik setzen will, hat laut Vertrag mit ihrem Verfasser, sich an den Verleger zu wenden.

Jung, Dr. A., Goethe's Wanderjahre und die wichtigsten Fragen des neunzehnten Jahrhunderts. gr. 8. fl. 3. 36 kr. oder Rthlr. 2.

Göethe's Wanderjahre werten durch dieses Buch, an welchem sein Verfasser drei Jahre lang arbeitete, vielen Lesern des unsterblichen Dichters verständlicher und zugänglicher werden.

Ihr großer Ideen-Reichthum über sociale und humane Fragen, wie sie in der Gegenwart aufgetaucht sind und denkende Köpfe beschäftigen, wird durch Herrn Jung mit Klarheit und Scharfsinn beleuchtet.

Wir lernen Goethe von neuem schätzen, indem wir erfahren wie sein Herz so warm für die Menschheit schlug, und sein großer Geist ihre Bestimmung richtig kannte und würdigte. Mit Ehrfurcht und immer neuer Verehrung für Goethe wird der aufmerksame Leser dieses Buch gern zur Hand nehmen.

Lampert, Dr. Jg., Charakterbilder aus dem Gesammtgebiete der Natur für Schule und Haus. **2 Bände. gr. 8. 3 fl. 48 kr. oder Thlr. 2. 10 Ngr. Solid und geschmackvoll in Cambrick gebunden mit Deckenvergoldung fl. 4. 30 kr. oder Thlr. 2. 24 Ngr.**

In einer reichen Auswahl des Besten und Interessantesten, was die berühmtesten Naturforscher geschrieben haben, wird hierdurch den Freunden der Naturwissenschaft geboten. Außerdem ist jeder Band mit einem vortrefflichen Titelbild versehen. Der erste Band mit einer allegorischen Darstellung: Die Erhabenheit und Schönheit der Naturwissenschaft, eine geistvolle Composition und von vollendeter Formschönheit. Der 2. Band bringt zum erstenmal eine naturgetreue bildliche Darstellung des Nordlichts in Farbendruck durch 8 Platten dargestellt. Dem Maler stand dabei die Belehrung eines Naturkundigen zu Gebot, der bei längerem Aufenthalt in Lappland diese Naturerscheinung beobachtete.

Voegekamp, Dr. H., Geographische Charakteristiken, für die Einführung in die wissenschaftliche Erdkunde. **gr. 8. geheft. fl. 2. 15 kr. oder Rthlr. 1. 9 ngr.**

Der Herausgeber dieses Buches, Lehrer an einer Berliner Realschule, und zugleich Lehrer der Geographie an der königl. Marineschule und der königl. Cadettenschule daselbst, hat eine Sammlung veranstaltet, wie sich nach Inhalt und Zweck in der geographischen Literatur noch nicht vorhanden war. Er hat vorzugsweise solche Länder und Völker für den Kreis seiner Darstellung gewählt, die große historische Erinnerungen zurückrufen, und bei deren Betrachtung der Leser es an geistvoller und gedankenreicher Belehrung nicht fehlen wird. Auf Neuheit der Auffassung für ein geographisch-historisches Lesebuch darf dieses Buch Anspruch machen, und sicherlich wird es sich Freunde unter den gebildeten Ständen, wie auch in den Klassen höherer Schulen verschaffen.

Das

deutsche Theater der Gegenwa

Ein

Beitrag zur Würdigung der Zustände

von

F. C. Baldamus.

Zweiter Band.



Mainz.

Verlag von C. G. Kunze.

1857.

Das

deutsche Theater der Gegenwart.

Ein

Beitrag zur Würdigung der Zustände

von

F. C. Paldamus.

Zweiter Band.



Mainz.

Verlag von C. G. Kunze.

1857.

Inhalt.

Inhalt.

Inhalt.

Erstes Kapitel.

Das Theater und der Staat.

Die früheren Abschnitte leiteten uns schon mehrmals zu Bemerkungen über das Verhältniß, welches das Theater zum Staate und dieser zu jenem einnimmt. Daß dieselben nothwendig wurden, lag theils in der Wichtigkeit dieses Verhältnisses, theils in der Schwierigkeit einer streng durchgeführten Sonderung der einzelnen Gesichtspunkte, aus denen wir das Theaterwesen zu betrachten versuchen. Denn obwohl eine solche Scheidung im Interesse der Darstellung vorgenommen werden muß, so bleibt dieselbe doch überall, wo es sich um Betrachtung des bewegungsvollen Lebens handelt, äußerst mißlich: denn das Leben selbst, als das aus einzelnen Bestandtheilen und Strömungen zusammengeflossene Ganze, widerstrebt dem auflösenden Verfahren. Indeß beschränkten wir uns bisher, wie überall, wo bei der Erörterung des einzelnen Gesichtspunktes sich andere als mitwirkend erwiesen, auch in Bezug auf das

oben bezeichnete Verhältniß auf kurze Andeutungen; erst diesem Abschnitte ist es aufbehalten, eingehender und ausführlicher diesen Gegenstand zu behandeln, der von der entschiedensten Wichtigkeit für das Wohl oder Wehe des Theaters ist. Wir werden dabei auf der einen Seite das natürliche Verhältniß des einen zum andern zu entwickeln, auf der andern die thatsächlich vorhandene Beziehung zwischen beiden darauf anzusehen haben, ob sie jenem natürlichen und vielleicht nothwendigen Verhältnisse entspricht.

Zwar kann es hier nicht unsere Aufgabe sein, uns auf staatsrechtliche Deduktionen einzulassen, aber dem vieldeutigen Begriffe „Staat" gegenüber werden wohl einige Bemerkungen unerläßlich sein. Vieldeutig ist derselbe weniger seinem Wesen nach, als in der Auffassung der Menschen, welche ihn nach ihrem Belieben und Bedürfniß zu wenden und zu drehen pflegen, damit er die ihnen momentan bequemste Deutung zulasse. Hier verstehen wir unter dem Staate im Allgemeinen die zur selbständigen organischen Persönlichkeit erhobene Gemeinschaft der Menschen, die in ihrer konkreten Erscheinung als einzelner Staat d. h. in einem gewissen der Gemeinschaft der Menschen angehörigen Raume auftritt. In diesem Sinne subsumiert sich die Gemeine als eine specielle Gliederung im allgemeinen Verbande unter den Staat, so daß von einem Konflikte beider hier nicht die Rede sein kann; vielmehr genügt hier die Voraus-

setzung, daß die Interessen beider in allen wesentlichen Punkten zusammenfallen. Dagegen verengt sich unsere Betrachtung, indem sie den Staat sich (vermöge seines Wesens als der Persönlichkeit der Gemeinschaft) als die rechtlich und sittlich bindende Gemeinschaft denkt, die den Einzelnen dem Gesammtwillen unterwirft. Dadurch scheidet sich „die Gesellschaft“ d. h. der rein sociale Verband der Menschen aus, obgleich sie sich den allgemeinen rechtlichen und sittlichen Forderungen des Staates nicht entziehen darf. Wir wollen nun zunächst zu ermitteln suchen, welche natürliche Beziehung zwischen Theater und Staat obwaltet. Es bedarf dazu freilich einer Anschauungsweise, die sich über das specifisch Juristische erhebt und sich nicht auf Gesetzformeln einengt, wie das wohl öfters der Fall ist.

Das Interesse, welches der Staat als jener schon bezeichnete Ausdruck des Gesammtlebens an dem Theater zu nehmen hat, entspringt zunächst aus der öffentlichen Stellung des letzteren. Denn wenn es auch nicht durch die Mittel des Staates unmittelbar besteht, also nicht in dem administrativ-finanziellen Sinne eine öffentliche Anstalt ist, so steht es doch jedem Gliede der staatlichen und bürgerlichen Gemeinschaft offen. Eine nicht geringe Anzahl von Menschen versammelt sich allabendlich in den Theatern, um dort Erholung und Anregung zu erhalten, eine Zahl, die Eduard Devrient, einer der wärmsten Vorkämpfer für

die Sache des deutschen Theaters, zugleich einer der tüchtigsten Kenner, in seiner Abhandlung „über Theaterschule" (dramatische und dramaturgische Schriften, 4. Band, 2. Aufl. Seite 342) wohl zu niedrig anschlägt, wenn er sie zu 40,000 berechnet. Und ist nicht schon diese Zahl, die jetzt vielleicht mindestens um die Hälfte zu vergrößern wäre, groß genug, um das Gewicht der Oeffentlichkeit des Theaters fühlen zu lassen? Man wird vielleicht entgegnen, daß diese öffentliche Stellung nicht ausreiche um ein Interesse des Staates an dem Theater zu begründen; sonst müsse sich am Ende die Fürsorge desselben auf Alles, was in das Bereich der Oeffentlichkeit gehöre, erstrecken, und damit sei eine unerfüllbare Aufgabe gestellt. Darauf ist Manches zu erwiedern. Einmal ist nehmlich allerdings eine solche Verpflichtung des Staates nicht in Abrede zu stellen, alles Oeffentliche, allgemein Zugängliche scharf ins Auge zu fassen: er muß dies um so mehr, als der seiner Aufsicht und Fürsorge sich entziehenden Gebiete genug übrig bleiben. Will er aber im Sinne seines Wesens und seiner Aufgabe sich weiter ausbilden, will er eben der persönliche Ausdruck des Gesammtlebens werden, so haben diejenigen Gebiete und Erscheinungen für ihn ein überwiegendes Interesse, welche unmittelbar mit der Gesammtheit in Verbindung stehen und auf dieselbe wirken. Damit ist ja noch nicht ausgesprochen, wie sich diese Theil-

nahme äußern soll, sondern zunächst nur ihre Nothwendigkeit anerkannt. Unter den öffentlichen Anstalten aber gibt es solche, die vermöge ihrer Wirksamkeit eine besondere Bedeutung gewinnen, und diese steigern dadurch das aus ihrer Oeffentlichkeit entspringende Interesse. Dürfen wir nun unter diese das Theater rechnen, so erhöht sich auch der Anspruch an die Theilnahme des Staates. Eine solche wirkungsvolle Bedeutung der Bühne aber weist sich auf das Leichteste nach und ist von uns früher bereits erörtert worden, so daß wir hier nur in soweit das Gesagte zu wiederholen haben, als es vom Gesichtspunkte des Staates aus wichtig erscheint. Wir glaubten das Theater für eine Kunstanstalt halten zu müssen und schrieben einer solchen Anstalt die Pflicht zu, vergeistigend und veredelnd auf den Menschen zu wirken: nur unter dieser Bedingung konnte von dem Theater als einem nationalen Kunstinstitute die Rede sein. Aber wir sahen nicht bloß die Verpflichtung, sondern erkannten auch die Fülle der vorhandenen zu ihrer Erfüllung führenden Mittel: das Theater schien nicht bloß vorzugsweise für eine solche hohe Aufgabe verpflichtet, sondern auch befähigt. Diese Ueberzeugungen muß der Staat zu den seinigen machen, um den richtigen Standpunkt dem Theater gegenüber einzunehmen. Er hat zunächst an die künstlerische Bedeutung zu glauben; thut er dies, so wird er sich mit seinen übrigen Forderungen in

gleicher Höhe halten. Verläßt er dagegen jenen Gesichtspunkt, so sinkt ihm das Theater zu einem bloßen Vergnügungsorte von etwas feinerem oder geistigerem Inhalte herab: es wird eine Luxusanstalt, und damit geht die sittliche Seite der Betrachtung verloren oder beschränkt sich doch auf die negative Forderung, daß die Bühne nicht in offenbaren Widerspruch mit den Gesetzen der Sittlichkeit trete. Aber wenn wir auch felsenfest an der Ansicht festhalten, daß der Staat das Theater durchaus und eigentlich nur als nationales Kunstinstitut zu betrachten und seine Stellung nach dieser Anschauung zu modificieren habe, so müssen wir doch auch für den nicht wünschenswerthen Fall, daß seine Auffassung zu der niedrigen, welche in dem Theater nur eine Luxus- und Vergnügungsanstalt erblickt, herabsinkt, seine Theilnahme an derselben beanspruchen. Denn der Grund dieser Forderung bleibt stehen: die Wirkung, welche von dem Theater ausgeht, sich vermöge seiner Oeffentlichkeit auf das ganze Volk erstrecken kann und auf einen Theil desselben wirklich erstreckt, und deren Beschaffenheit darum dem Staate durchaus nicht gleichgültig sein kann. Je größer aber diese Wirkung ist, desto mehr verdient sie beachtet zu werden. Und wie groß ist dieselbe! In der That so bedeutend, daß kaum irgend ein anderes öffentliches Institut darin dem Theater an die Seite gestellt werden kann. Hier vereinigen sich ja die verschiedenen

Künste zu einer Gesammtwirkung auf den Menschen, wie eine ähnliche Erweiterung ihrer Thätigkeit sich nirgends wieder vorfindet. Jede einzelne aber allein besitzt schon Macht genug, um Geist und Gemüth anzuregen und zu fesseln, die Poesie, die Musik, die Malerei, die Skulptur und Baukunst, die Mimik und Orchestik. In dem Theater verbinden sie sich unter dem Vortritte der höchsten Kunst, der Poesie, und der wirkungsreichsten, der Musik. Während bei dem gesonderten Auftreten der einzelnen Künste die Wirkung derselben von der Individualität des Schauenden oder Hörenden abhängig ist, welche nicht zu jedem Kunstgebiete dasselbe Verhältniß hat und darum nicht überall gleich stark berührt wird, findet hier vermöge der Vereinigung jede Natur etwas ihr Verwandtes und auf sie Wirkendes, so daß eine Abneigung gegen die Bühne zu den allerseltensten Erscheinungen gehört. Der Eindruck, mächtig schon durch den Gegenstand, von dem er ausgeht, steigert sich durch das Mittel, dessen sich hier die Kunst bedient. Es ist das höchste, das die Kunst überhaupt für ihre Zwecke verwenden kann, der Mensch selbst: wie sollte sich nicht der Eindruck beträchtlich erhöhen, wenn die Geschicke der Menschheit, die Freuden und Leiden des Individuums, aufgedeckt in ihrem inneren Wesen und Zusammenhang, geschmückt durch das Gewand der Dichtung, unterstützt von an sich schon mächtigen Künsten, nun noch

von dem Menschen selbst dargestellt werden, wenn auf diese Weise das Material der Kunst selbst Leben, Geist, Gemüth enthält? Daneben ist nicht außer Acht zu lassen, daß sich die Wirkung der dramatischen Kunst durch den ganz besonders empfänglichen Zustand steigert, in welchem der Zuschauer den Eindruck empfängt. Nicht nur, daß die Einwirkung eine allseitige ist, indem jeder Sinn, jedes geistige Vermögen des Schauenden eine solche erfährt, der Zuschauer befindet sich in dem Theater mit der Absicht auf sich einwirken zu lassen. Er wirft die Fessel des Berufs- und häuslichen Lebens mit ihrer Arbeit und Sorge ab, er verbannt jeden anderen Gedanken, wie ihn selbst der Verkehr mit den Reizen der Natur nicht ausschließt, und gibt sich ganz und willig dem hin, was von der Bühne aus auf ihn eindringt: er ist nirgends in einer so receptiven und zugänglichen Lage wie im Theater. Tausendfache Belege lassen sich für die Stärke der Theatereindrücke beibringen, und die Mehrzahl der Leser wird, wenn nicht in den eignen Lebenserinnerungen, so in dem Leben der ihnen zunächst Stehenden deren genug finden. Oder wäre es nicht wahr, daß der erste Theaterabend fast in jeder Lebenschronik zu einem unvergeßlichen Ereigniß wird? Nicht wahr, daß sich in der Jugend Theatereindrücke oft so stark erweisen, daß die Wirkung zu einer schädlichen wird, indem das Gleichgewicht sich völlig gestört

zeigt? Nicht wahr, daß selbst Erwachsene noch tagelang von gesehenen Stücken oder von vorzüglichen Leistungen dramatischer Künstler sprechen? Nein, Alles dieses ist wahr und mehr als das. Freilich hat die moderne Blasiertheit auch hier die Eindrucksfähigkeit oft schon in früher Jugend abgestumpft, aber das kann nimmermehr gegen die Befähigung des Theaters, starke Eindrücke hervorzurufen, sprechen: sonst müßten wir die Blasiertheit als einen Fortschritt unserer Tage erkennen, und dazu versteht sich doch wohl Niemand. Hätte nun einer so gewaltig wirkenden Anstalt gegenüber der Staat nicht die heilige Verpflichtung nach der Beschaffenheit dieser Eindrücke zu fragen? Dieselben sorgfältig zu prüfen und dahin zu streben, daß sie im Einklang mit seinen eigenen Bestrebungen bleiben? Niemand kann das verneinen wollen. Aber noch dringender macht sie sich geltend, wenn sich eine andere Erkenntniß hinzugesellt, nehmlich die, daß es sich um einen geistigen und sittlichen Einfluß des Theaters handelt, und daß dieser entweder ein segensreicher oder ein höchst bedenklicher sein muß, weil eine indifferente Mitte nicht gedacht werden kann. Einer solchen gewichtigen Alternative gegenüber wird die Theilnahme sich nur noch steigern müssen, und daß hier ein aut — aut an seinem Platze ist, das wird man sich nicht verhehlen wollen. Auf dem sittlichen Gebiet gibt es überhaupt nichts Indifferentes, sondern entweder

Gewinn oder Verlust, Vortheil oder Nachtheil; es fragt sich nur, wie weit man das Gebiet des Sittlichen ausdehnen will. Obwohl sich nun schon ein Wort über die eigentliche Bedeutung und Tragweite dieses Begriffes im Gegensatz zu der beschränkten Anwendung des Taggebrauches reden ließe, um nachzuweisen, daß eigentlich Alles eine Beziehung zum sittlichen Menschen hat oder gewinnt, so können wir hier doch davon absehen, und um so mehr, als Alle, die an dem Theater als einer Kunstanstalt festhalten, eine sittliche Seite seiner Wirksamkeit von vornherein anerkennen müssen. Aber mehr noch: auch die, welche von dem Kunstinstitute zur bloßen Vergnügungsanstalt herabgestiegen sind, können eine sittliche Bedeutung des Vergnügens nicht in Abrede stellen wollen. Wir mögen uns also wenden wie wir wollen, wenn wir nicht im Stande sind eine völlige Wirkungslosigkeit nachzuweisen, wenn wir nicht beweisen können, daß sich der Zuschauer im Theater innerlich indifferent verhält — mit welchem Beweise dem Theater übrigens am allerwenigsten gedient wäre —, immer müssen wir eine Einwirkung auf das Sittliche im Menschen annehmen. Und in der That wie sich im Allgemeinen schon die einwirkende Kraft des Theaters als eine vorzugsweise starke bezeichnen ließ, so ist auch die Anregung, welche die Sittlichkeit durch dasselbe empfängt, keine geringe. Dem muß so sein, weil die dramatische Dichtung

auf einer idealen Basis ruht, die eine sittliche sein soll, und wenn sie das nicht ist, eine unsittliche wird. Das Drama kann einer solchen sittlichen Grundlage nicht entwachsen, von der es bei dem Aufbau der Handlung, bei der Entwicklung und Lösung der Konflikte ausgeht, und die ihren Hauptstützpunkt in der poetischen Gerechtigkeit der Katastrophe hat, welche mit der sittlichen durchaus identisch sein muß. Steht nun die Dichtung von vornherein in Beziehung zu dem sittlichen Menschen, so wird diese Beziehung noch weit lebendiger durch die scenische Verwirklichung, die darum auch als eine Vervollständigung des Gedichts anzusehen ist. Bekannt ist, was von vielen ausgezeichneten Männern über die moralische Bedeutung der Bühne gesagt worden ist, und Schillers treffliche Abhandlung, obwohl vor mehr als 60 Jahren geschrieben, läßt sich auch heute noch zum guten Theile unterschreiben, aber freilich ist mit der Möglichkeit einer segensreichen moralischen Wirksamkeit auch die des Gegentheiles, einer Nährung des Unsittlichen gegeben. Schon durch die mangelhafte sittliche Strenge in der Durchführung der Handlung kann solcher nachtheiliger Einfluß herbeigeführt werden, durch den geringen Ernst bei der Lösung der Konflikte, durch den schlecht verhüllten Sieg des Bösen über das Gute, im Lustspiele insbesondere dadurch, daß das positiv Schlechte, das Laster mit dem bloßen Gelächter abgefertigt

wird, welches einzig und allein dem Irrthum und der Thorheit gegenüber an seinem Platze ist. Vielleicht meint der Eine oder Andere, daß der Mangel an sittlicher Haltung der Dichtung noch nicht nachtheilig zu wirken brauche, da der sittliche Ernst des Publikums dergleichen abweise und nicht an sich kommen lasse. Gut, wo dem so ist, und allerdings wird bei dem wirklich Gebildeten und bei sittlich gesunden Naturen dieser Repuls stattfinden: aber wie Viele befinden sich in dieser Lage, und wie viel thut eine unermüdliche Wiederholung solcher von der Bühne ausgehenden laxen und frivolen Tendenzen! Gedenken wir lieber der großen Mehrzahl, von der wohl Niemand behaupten wird, daß sie einer Störung des inneren Gleichgewichts nicht ausgesetzt sei. Es kann aber das Uebel noch weiter um sich greifen und sich nicht bloß auf das Wesen des Konfliktes und der Lösung erstrecken: es können höchst widerwärtige, ja unsittliche Reden geführt, ja es können Situationen auf die Bühne gebracht werden, welche das sittliche Gefühl empören, da wo es noch empört werden kann, da aber wo die Reaction schon nicht mehr so mächtig ist, nur zur weiteren Abstumpfung und Verflachung beitragen müssen. Das moderne Drama, insbesondere das französische, bietet für beide Fälle Belege genug dar; doch liegt es hier nicht in unserem Zweck, Namen und Scenen zu citieren. Sehe sich nur Jeder recht ernst und sorgfältig

in dem Repertoir seiner Bühne um, und schwerlich wird er ohne Beispiel von dannen gehen. Bezog sich das bisher Gesagte mehr auf die Dichtung, so können nun auch aus den sinnlichen Eindrücken der Bühne nicht geringe Nachtheile hervorgehen. Um hier uns nur auf Eins einzulassen, so ist die Bedeutung des Ballettes in unserem heutigen Theaterwesen eine so durchaus zweideutige oder auch unzweideutige, daß dieses eine Beispiel unsittlicher Einwirkungen, als das stärkste, für alle schwächeren, mitsprechen kann. Zum Schutze desselben erhebt sich zwar der Einwand, daß das Ballet der ästhetischen Bildung diene, indem es ganz besonders geeignet sei, Schönheits- und Formensinn zu wecken und zu bilden, was doch offenbar ein Hauptzweck des Theaters sei. Das letztere ist ganz gewiß der Fall, und das Ballet ist auch nicht an sich verwerflich, aber die Lobredner desselben pflegen ihre Aesthetik gewöhnlich aus dem Verbande mit der Sittlichkeit herauszulösen, ohne welchen sie doch nicht bestehen kann. Eine Bildung zum Schönen muß allemal auch eine Bildung zum Sittlichen sein, indem eine Schönheit ohne Sittlichkeit eine hohle Form ohne Inhalt ist. Rechnen wir nun endlich noch hinzu, daß das Theater, insofern es eine ganze Reihe von Menschen dauernd beschäftigt, durch diese, als die von seinen Zuständen und Einflüssen zunächst und am stärksten berührten, nach außen zu wirken vermag, so-

wie daß dem Staate die Existenz eines eigenen durch die Bühne getragenen Standes nicht gleichgiltig sein kann, so hat wohl diese kurze Darstellung Momente genug geliefert, welche darthun, daß das Verhältniß des Staates zum Theater ein natürliches und nothwendiges ist. Jedenfalls liegt es in dem Interesse des Staates, das Theater als nationales Kunstinstitut und als Hort der poetischen und musikalischen Kunst zu erhalten, vor dem Verfalle und dem Herabsinken zu einer bloßen Erholungsanstalt zu bewahren, darüber zu wachen, daß nur ersprießliche Wirkungen von der Bühne ausgehen, und dem Stande der Schauspieler, Sänger und übrigen bei dem Theater beschäftigten und von demselben abhängigen Künstler oder Mitarbeiter eine schützende Fürsorge angedeihen zu lassen. Damit scheint durchaus nicht zu viel gesagt zu sein, wie insbesondere der Art und Weise, wie jenes Interesse gewahrt werden könne, durch keine Vorausbestimmung eine Schranke gezogen ist.

Halten wir nun die gegenwärtigen Theaterzustände gegen diese unsere wohl berechtigten Erwartungen, so zeigt schon der flüchtigste Blick, daß dieselben in keiner Weise erfüllt werden. In keiner der angedeuteten Beziehungen sehen wir das Verhältniß des Staates zum Theater in einer befriedigenden Weise entwickelt. Denn inwiefern hat derselbe der Fortentwickelung des Theaters zur Erfüllung seiner idealen Kunstaufgabe seine Mitwirkung zu

Theil werden lassen? Schon der Erfolg lehrt, welche Antwort zu geben sei, denn das Theater hat sich nicht in dem Sinne fortgebildet, den ihm seine Aufgabe vorschreibt. Es scheint von seinem Ziele weiter entfernt, als in dem frühern roheren Zustande, der trotz alles Mangels an Kultur und äußerlicher Ausbildung doch eine innere Gesundheit bewahrt hatte. Wäre die Theilnahme des Staates eine aktive, eingreifende gewesen, so müßte sie unmittelbar an dem Abfall von der künstlerischen und sittlichen Aufgabe Schuld gewesen sein, dann hätte sie das Theater auf irrige Bahnen geleitet. Das kann nicht wahrscheinlich scheinen, und die Geschichte lehrt, daß dem nicht so war: viel eher läßt sich schließen, daß der Mangel der Theilnahme und Fürsorge, welche die Gemeinschaft einem so wichtigen Institute hätte zu Theil werden lassen sollen, dessen Entartung möglich machte. Das aber ist eben gewiß, daß das gegenwärtige Theater nicht das ist, was es sein soll, ein nationales von der geistigen und sittlichen Veredelung der Nation durch die Mittel der Poesie und Kunst mitarbeitendes Kunstinstitut. Ebenso wenig kann der Staat dafür Sorge getragen haben, daß nicht unersprießliche oder direkt schädliche Einflüsse von demselben ausgehen: denn in der That läßt sich das jetzt behaupten. Und wollten wir selbst die größeren Bühnen — was wir übrigens nicht thun — ausnehmen, so zeigen namentlich die Tivolitheater

und Wanderbühnen offenkundig eine weit mehr demoralisierende, zu flachem Genusse, selbst zur Unsittlichkeit hinleitende Wirksamkeit, daß schon die unangefochtene oder wenigstens nicht genügend beschränkte Existenz dieser Anstalten den Mangel jener begehrten Unterstützung unwiderleglich beweist. Am deutlichsten aber zeigt sich das Sachverhältniß in der Lage des Schauspielerstandes, der nach zwei Seiten hin jeder öffentlichen Fürsorge entbehrt: einmal in seiner äußern Stellung, die als eine ungesicherte bezeichnet werden muß, während es dem Auge des Staates nicht hätte verborgen bleiben sollen, daß gerade dieser Stand vorzugsweise einer Schonung bedarf, weil wir von demselben weder eine neben der künstlerischen Thätigkeit parallel hergehende bürgerliche Erwerbsthätigkeit in unseren Tagen verlangen können, noch annehmen dürfen, daß er seinen Mitgliedern die Fähigkeit anerziehe oder auch nur lasse, dann, wenn der künstlerische Erwerb aufhört oder unterbrochen wird, einem andern Geschäfte sich zuzuwenden. Das hängt eng mit dem zweiten Punkte zusammen, an dem sich die Vernachlässigung dieses Standes offenbart, an dem Mangel aller Vorschriften für den von dem Kunstjünger einzuschlagenden Bildungsgang, aller Anforderungen an seine geistige und sittliche Bildung, aller Anstalten, um auf das Theater in geeigneter Weise vorzubereiten. Während wir sonst den Staat überall eifrig und ängstlich darauf bedacht sehen,

alle Berufsgebiete mit den angemessenen Vorbereitungs-anstalten zu versehen, während der Land- und Forstwirth, der Handwerker, Gewerbtreibende, bildende Künstler, Gelehrte seine Schulen und Akademien besuchen muß, die meisten Stände sich erst, ehe eine officielle Befugniß zur Ausübung eines Berufs erlangt wird, durch eine Reihe oft höchst schwieriger Prüfungen hindurcharbeiten müssen, steht der sich dem Schauspielerstande Widmende zwar ungehindert, aber auch rath- und hülflos da, und darf nur seinem Talente und irgend einem günstigen Zufalle vertrauen! Es ist eben so in Bezug auf die pekuniäre Stellung der Schauspieler: sie ist scheinbar glänzend und allerdings an den größern Bühnen äußerst vortheilhaft. Doch wenn sich schon hier die Schwankung der Existenz hinter äußerem Scheine verbirgt, so daß in der That nur wenig Mitglieder dauernd gesichert erscheinen, wie sieht es doch an den kleineren Bühnen, und nun erst bei dem Theaterproletariat aus! Aber während sonst die Frage wegen des Proletariats und wegen der Erwerbsverhältnisse der ärmeren Klassen genug Köpfe und Federn beschäftigen, bleibt das Bühnenproletariat, das nicht wenige Menschen in sich begreift und vielleicht beklagenswerthere Zustände aufweist, als manches andere vielbeklagte Gebiet, völlig unberücksichtigt. Das Alles läßt sich nur durch die Annahme erklären, daß die Theilnahme, welche der Staat

bisher dem Theater gewidmet, eine nur geringe und oberflächliche war.

Es hieße aber zu weit gehen, wollte man nun in schnell fertiger Oppositionslust Tadel und Vorwurf aussprechen, ohne die Sache gründlicher zu prüfen und zu erwägen. Denn dem Staate, der sich in mancher Beziehung zu so hoher Vollkommenheit, zu einem bewunderungswürdigen Organismus entwickelt hat, sind wir unter allen Umständen Achtung schuldig. Diese weist uns an, da wo wir ein auffallend vernachlässigtes Gebiet zu erblicken meinen, zu untersuchen, woher diese Vernachlässigung entsprang. Denn es ist immerhin etwas Anderes, ein Gebiet nicht in der vielleicht ihm gebührenden Weise deshalb fördern, weil man einen Standpunkt einzunehmen zu müssen glaubt, der eine solche active Theilnahme nicht zuläßt, und mit gutem Wissen und mit dem Gefühle der Verpflichtung seine Unterstützung versagen. Zudem kann auch der Fall eintreten, daß sich zwar die Ueberzeugung einstellt, daß Etwas geschehen müsse, der Weg aber, auf dem dies bewerkstelligt werden kann, so viel Schwierigkeiten aufweist, daß sich die Lösung der Aufgabe erschwert und verzögert. In dem vorliegenden Fall möchten wir also von vornherein annehmen, daß der Staat, indem er das Theaterwesen nicht nur nicht auf die Höhe der Aufgabe hinzuführen wußte, sondern auch, namentlich in den niedern Regionen, sehr

beklagenswerthe Zustände ohne hinreichende Beachtung und Hülfe ließ, durch den Standpunkt, den er einnehmen zu müssen glaubte, und durch die Schwierigkeit, für seine innere Beziehung den rechten äußern Ausdruck zu finden, in diese Lage kam. Vielleicht gelingt es uns ein solches Sachverhältniß nachzuweisen.

Zu diesem Zwecke verweisen wir auf die Geschichte des deutschen Theaters. Dieses ging bekanntlich von den gottesdienstlichen Mysterien aus, welche aber bald sich nicht nur mit weltlichen Zusätzen mischten, sondern auch aus dem engern Raume der Kirche in das Freie, auf Kirch- und Klosterhöfe und Marktplätze verpflanzten. Nachdem einmal der Schauplatz verändert war, konnte es nicht fehlen, daß sich das weltliche oder wenigstens nicht specifisch religiöse Element selbständig entwickelte; so entstand zunächst neben dem geistlichen Schauspiele, dann dasselbe in seiner Fortentwickelung überflügelnd, das Volksschauspiel. In theatralischer Beziehung haben wir es hier, so wie bei den folgenden Schulkomödien, in welchen sich der gelehrte Stand zunächst und mit mehr humanistischer als nationaler Tendenz an dem Drama betheiligte, nur mit Dilettanten zu thun. Bürger, Bauern, Gelehrte, Studenten, Schüler waren die ersten deutschen Schauspieler, welche einheimische und fremde, namentlich lateinische und diesen nachgebildete Stücke aufführten. Im Reformationszeitalter betheiligte

sich auch die katholische Geistlichkeit, namentlich der Jesuitenorden, lebhaft an dramatischen Aufführungen kirchlicher Dramen und begann zuerst einen besonderen Werth auf den äußern Theaterapparat, auf Maschinerie und Dekoration zu legen. Erst im sechzehnten Jahrhundert und zwar gegen das Ende desselben zeigten sich einzelne Truppen von Berufsschauspielern, von denen dann im folgenden 17. Jahrhunderte als von „englischen und niederländischen Komödianten" mehrfach die Rede ist. Möglich, daß es Schauspieler aus fremden Ländern waren, möglich, daß sie nur das Theaterwesen jener Länder nachahmten, gewiß bleibt, daß seit dieser Zeit das Dilettantenwesen aufhörte und sich ein eigener Schauspielerstand bildete. Dieser nahm eine zünftige Gestalt an, indem ein Principal, Komödiantenmeister genannt, sich seine Gesellen suchte und mit ihnen eine Gesellschaft bildete. Dieses Principalwesen blieb bestehen, bis sich seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts die Höfe, welche vorher schon die Gesellschaften an sich gezogen hatten, sich der Theater unmittelbar annahmen und sie in ihrer Hofhaltung als von einem Hofbeamten zu verwaltende Institute einfügten. Diese Beamten wurden zunächst aus dem Gebiete der Schauspiel- und Dichtkunst selbst genommen, bis später die Intendanzen von der technischen Fähigkeit der Leitung entbunden wurden und die Theaterdirektion lediglich als Hofamt angesehen

wurde. So kam der Staat diesen ersten und bedeutenderen Theatern gegenüber gar nicht in Frage: nicht viel mehr war dies bei den Stadttheatern der größern Städte der Fall, und am wenigsten bei den Wandertheatern. Die städtischen Bühnen fielen als ständige oder wechselnde dem Koncessionswesen anheim, oder blieben vielmehr bei demselben, und ebenso änderte sich nichts in der Existenz der Wanderbühnen, obwohl erst durch die Ausbildung des Gegensatzes der stehenden Theater ihre Lage als eine unhaltbare recht deutlich geworden war.

Soviel sehen wir, die Geschichte des deutschen Theaters ist, was seine Organisation und seine Einreihung in die bürgerliche Gesellschaft betrifft, noch ziemlich jung, denn erst als sich die stehenden Theater entwickelten, trat der Schauspielerstand mit dem vollen Anspruche auf gleiche Berechtigung auf. Die neuen festen Theater, die Hofbühnen, schlossen sich eng an die Hofhaltung der Fürsten an und lenkten dadurch die Blicke des Staates von sich ab: die zurückbleibenden Theater fielen entweder der Sorge von Freunden anheim, oder es blieb eben bei dem Alten, d. h. bei dem Concessionswesen. Eine künstlerische Anschauung von dem Wesen, der Bedeutung, der Ersprießlichkeit des Theaters war damals nicht vorhanden und konnte füglich nicht erwartet werden, da die Lage der dramatischen Literatur und des Theaters eine ungünstige

war. Mit jener besserte sich diese, aber noch ehe eine feste Einsicht in den Kern der Aufgabe sich verbreiten konnte, war schon der Fortschritt der Organisation geschehen, diese Fortentwicklung fand ohne alle Betheiligung des Staates statt, und so wurde seine Aufmerksamkeit nicht dahin gelenkt, wo der Fortschritt nicht erfolgt war, auf die Wandertheater. Diese blieben zurück und sind bis heute noch in der alten Stellung geblieben, die dazwischen noch dazu alle früheren Vortheile eingebüßt hat und sich mit den Nachtheilen begnügen muß.

Indessen befriedigt die Erklärung doch nicht vollständig, welche die historische Entwicklung der Bühne für die Gleichgiltigkeit des Staates dem Theater gegenüber zu bieten sucht: sie hat etwas Wahres, aber sie reicht nicht hin. Es liegt auch in der Natur unseres modernen Staatswesens, daß die Sache sich also entwickelt hat. Wie von vornherein die Idee des Staates nicht bloß eine sittliche, sondern auch eine rechtliche war, so hat sich auch diese rechtliche Seite besonders herausgebildet und vielleicht hie und da die sittliche überflügelt. Daher kam es, daß sich die Rechtswissenschaft der Leitung des Staates bemächtigte, sie noch heute besitzt und sie zu einem künstlichen vielfach gegliederten Organismus entwickelt hat, daß die gesammte Administration, keineswegs bloß die rein juristische, fast nur den rechtswissenschaftlich Gebildeten zugänglich ist. Es ist

hier wie bei allen menschlichen Dingen, die nicht leicht bloß Licht und eben so wenig bloß Schatten darbieten: bei aller Verehrung für die Rechtswissenschaft und bei aller Anerkennung ihrer großen Verdienste um die Herausbildung fester und geordneter Zustände erwehren wir uns nicht eines Bedenkens, und unsere jetzige Zeit bietet mancherlei Stützpunkte für dasselbe dar. Dabei muß ausdrücklich bemerkt werden, daß wir in keiner Weise der Wissenschaft selbst zu nahe treten, und keineswegs ihr die Fähigkeit absprechen, sich in der Art zu vervollständigen und zu vertiefen, wie es unser gegenwärtiges öffentliches Leben zu verlangen scheint. Wir haben weit mehr die äußere Erscheinung der Wissenschaft in der allgemeinen Auffassungs- und Behandlungsweise wie sie im Leben hervortritt im Auge, kurz das, was wir mit dem Ausdrucke juristische Anschauung bezeichnen könnten. Diese aber scheint nicht ohne Einseitigkeit und keineswegs mit einer unbedenklichen Beschränkung aufzutreten. Jene zeigt sich darin, daß der Formalismus der Gesetzformel überwiegt und daß das Leben des Gesetzes d. h. seine Wirkung auf das Leben, seine Stellung in demselben nicht genug berücksichtigt wird. Bisweilen hat es fast den Anschein, als construierte die Gesetzgebung ein eigenes Leben für ihre Satzungen, anstatt dieselben an das wirklich vorhandene zu halten und ihm anzupassen: wäre dem nicht

so, wie ließen sich die fortwährenden Ab- und Umänderungen des Gesetz- und Verordnungswesens erklären, welche in ihrer ruhelosen Beweglichkeit die Bewegung des Lebens selbst überbieten. Der juristische Standpunkt in der Administration aber führt leicht zu der einseitigen Beschränkung auf Gesetzesparagraphen und Verordnungen, mit denen man dann die Sache als abgethan betrachtet. Dadurch verschließt sich zur Zeit noch das sociale Leben dem Einfluß des Staates allzusehr, und ebenso läßt sich sagen, daß der Staat weit mehr den rechtlichen als den sittlichen Inhalt seiner Grundidee ausgebildet hat. Wir werden die Rechtswissenschaft nicht aus der Stellung, welche sie einnimmt, herausdrängen können und werden es nicht wollen, aber daß die Leitung aller öffentlichen Verhältnisse vom juristischen Standpunkte und in juristischem Sinne geschieht, das möchte doch schwerlich auf die Dauer durchzuführen sein. An Künstlichkeit und an formaler Ausbildung gewinnt der Staat dabei, aber eine andere Frage ist es, ob der sittliche Kern wesentlich gefördert wird.

Gerade auf dem Theatergebiete zeigt sich das recht deutlich: die passive indifferente Stellung des Staates erscheint als eine Folge der streng juristischen Behandlungsweise. Man hätte auf die innere Bedeutung des Theaters eingehen und in Erwägung ziehen sollen, was durch eine sorgfältige Entwickelung derselben das Institut werden, und

was es für die Gemeinschaft leisten könne: man würde dadurch auch die Stelle ermittelt haben, welche es innerhalb der Gemeinschaft einnehmen müsse und so zu einer Theatergesetzgebung gelangt sein, welche dem innern und äußern Bedürfniß genügt hätte. In diesem Sinne aber ist das Theater entweder gar nicht betrachtet worden, oder wo es versucht wurde, ließ man bald davon ab, weil man auf Schwierigkeiten stieß, die nur deshalb zur Umkehr bestimmten, weil man in die Sache nicht tief genug oder nicht ernst genug eingedrungen war. Man faßte das Aeußerliche an, wo die juristische Behandlungsweise sich an besonders hervortretende Spitzen anhalten konnte. Zunächst begnügte man sich nur die rechtliche Sicherheit des Erwerbes festzustellen, bei den privatrechtlichen Bestimmungen, d. h. man verwies die Benachtheiligten auf den Civilproceß. Bei Gelegenheit der Besprechung der Wanderbühnen ist schon bemerkt worden, daß damit für die Betheiligten gar Nichts gewonnen war, wenn man nicht auf der einen Seite darauf achtete, daß die Möglichkeit, Verpflichtungen zu erfüllen, den Direktoren offen blieb, und auf der andern das Kontraktswesen einer gründlichen Revision und Regelung unterwerfen wollte. Man that zwar auch in dieser Beziehung Etwas, indem man die Koncessionen an Bedingungen knüpfte: aber auch das konnte nicht zureichen, wenn man nicht den richtigen Standpunkt für die Ertheilung

dieser Erlaubnisse einnahm. Und diesen Standpunkt hat eben der Staat dem Theater gegenüber noch nicht gefunden, und vermöge seiner vorwiegend juristischen Behandlung der Dinge noch nicht gesucht. Denn das gesammte Theaterwesen steht in der Kategorie der öffentlichen Anstalten für Bequemlichkeit und Vergnügen (vergl. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst Theil 3, Seite 426), wie die königl. preuß. Verordnung vom 27. Oktober 1810 ausdrücklich besagt. In Folge dessen fiel das Theater officiell von der Höhe, auf der es allein einen innern sittlichen Werth hat, und auf die es gerade von Seiten des Staates hätte sollen gehoben werden, zu einem Institute untergeordneten Ranges herab, und die Betheiligung des Staates beschränkte sich nun außer den Punkten, wo die Civilgesetzgebung Anwendung finden zu können meinte, auf die polizeiliche Ueberwachung. Das ist gewiß ein schlechter Ersatz dafür, daß die Bühne den Kunstanstalten von bildendem Einflusse auf das Ganze angereiht worden wäre. Freilich wäre der Polizei immer ihr Antheil geblieben, aber derselbe wäre sehr untergeordneter Art gewesen und hätte nur ergänzend neben einer andern höhern Leitung gestanden. Wir können das Polizeiwesen nicht entbehren und müssen dessen Nothwendigkeit für unsere Zeit vollständig anerkennen: aber gleichwohl bleibt es wahr, daß die Bedeutung, welche die Polizei in neuerer Zeit ge-

wonnen hat, nicht immer ein günstiges Zeugniß für unsere Zustände ablegt. Vielmehr scheint es oft, als ob das Gegentheil der Fall sei, und als ob zugleich die Polizei hier und da eine ergänzende Rolle übernehmen, indem der Staat eine andere Weise der Einwirkung und Beaufsichtigung noch nicht gefunden habe; denn der Charakter aller Polizei ist wesentlich ein negativer, während wir das Verhältniß des Staates zu allen einzelnen Gebieten des Lebens als ein positives denken und zu einem solchen ausgebildet wünschen müssen. —

Wenn es nun demnächst unsere Aufgabe ist, das Verhältniß des Staates zum Theater einer weitern Prüfung zu unterwerfen, so müssen wir erst noch einmal dasselbe uns in bestimmten Umrissen vorführen. In Bezug auf die Existenz der Theater überhaupt beschränkt sich der Staat auf das Recht der Koncessionsertheilung, und nach ertheilter Erlaubniß führt er eine Oberaufsicht. Diese jedoch, welche sich zugleich auf die in ihrer Existenzfrage außerhalb der Kompetenz des Staates liegenden Hoftheater erstreckt, betrifft durchaus mehr die äußere Ordnung und bezweckt nur in den allereklatantesten Fällen einen Eingriff in das Innere des Theaterlebens. So ist denn weit mehr von der Feuergefährlichkeit, von der Heizung, Beleuchtung, von etwaigen unangemessenen Beifalls- oder Mißfallsbezeugungen oder andern Störungen der Ruhe die Rede, als

von einer Beaufsichtigung des geistigen und sittlichen Inhalts der Bühne. Es gehört sehr viel dazu, um ein Stück auf der Bühne von sittlichem Standpunkte verbieten zu lassen, während oft sehr wenig dazu gehörte, um es vom politischen auszuschließen. Gerade dadurch hat der Staat recht deutlich die Unhaltbarkeit und Einseitigkeit seines Verfahrens dargethan: wollte er sich überhaupt nicht um die Eindrücke bekümmern, welche von der Bühne ausgingen, so hätte er auch nicht an liberalen Phrasen Anstoß nehmen dürfen; wollte er aber revolutionäre Tendenzen nicht dulden, — und wer will von ihm verlangen, daß er diese dulde? — so durfte er auch nicht übersehen, daß die Einflüsse, welche von der modernen Lebensanschauung des neuern Dramas, insbesondere des Lustspieles, ausgingen, mindestens gleich nachtheilig waren, ja wenn wir recht genau hinblicken, noch viel schädlicher. Denn die Wirkung der liberalen Phrase war, wie diese selbst, oberflächlich, es fehlte ihr der praktische Grund und Boden, die Principien der Unmoralität aber und Frivolität, welche die socialen Dramen und Komödien durchführten, paßten ins Leben hinein und waren oft dem wirklichen Leben geradezu entnommen. Es blieb bei der Koncessionsertheilung und äußerlichen Aufsicht im gewöhnlichen polizeilichen Sinne, der gesammten Richtung der Bühne aber und dem Schauspielerstande insbesondere gegenüber geschah so gut wie Nichts. Die Verweisung auf die

geltenden Rechtsverhältnisse und den in diesen begründeten Schutz sollte genügen; es gibt kein speciell auf sie passendes und mit Erfolg anzuwendendes, ihnen Verpflichtungen auferlegendes, dagegen auch Rechte und Schutz gewährendes Gesetz bei all der Menge von Gesetzen und Verordnungen. Daher sehen wir denn auch im Theaterwesen ein wildes Aufwachsen der sich diesem Stande Widmenden, eine völlige Rathlosigkeit beim gänzlichen Mangel geeigneter Bildungsanstalten, ein Geringachten allgemeiner Bildung in Folge der ungehinderten durch keine Vorschrift gebundenen Willkür; wir finden eine solche furchtbare Kluft zwischen den eigentlichen Künstlern und dem Troß des zum Handwerksdienst herabgesunkenen Kunstproletariates, eine solche Ungleichheit innerhalb desselben Standes wie nirgends sonst, und finden fast überall Rechtslosigkeit und in Folge deren Mangel eines sittlichen Rechtsbewußtseins. Es bedarf nach dem, was wir theils in diesem Abschnitte, theils in früheren gesagt haben, kaum noch eines Wortes darüber, daß wir die Stellung, welche der Staat zum Theater und in Folge dessen das Theater im Staate einnimmt, nicht für die richtige halten: ja es scheint uns zweifellos, daß nur bei der Gleichgiltigkeit der einen und der Stellungslosigkeit des andern der Verfall, über den nun seit länger denn zwanzig Jahren geklagt wird, möglich ward. Aber freilich reicht

hier der Ausdruck der Mißbilligung nicht hin, sondern es bedarf eines weitern Eingehens.

Zunächst ist es das Koncessionswesen überhaupt, welches als eine der Hauptursachen des Verfalls unsrer Bühnenzustände bezeichnet werden muß, und das ist ja einer der schwachen Fäden, welche den Zusammenhang mit dem Staate aufrecht erhalten. Wir haben aber die Theaterkoncessionen überall da, wo der Hof oder eine städtische Gemeine nicht unmittelbar die Verwaltung einer Bühne und ihre Unterstützung durch einen regelmäßigen Zuschuß in die Hände nimmt. Diesem Verfahren kann keine andere Anschauung zu Grunde liegen als die, daß das Theater eine industrielle oder merkantilische Unternehmung sei oder eine solche sein könne. Der erste Gedanke schlägt sich selbst, da doch wohl Niemand von vornherein in dem Theater eine solche Fähigkeit oder gar eine Neigung zur kaufmännischen Spekulation erkennen und suchen wird; daher fragt es sich nur, ob eine solche Koncessionsertheilung im Sinne eines kaufmännischen Geschäftes sich mit der Erfüllung der künstlerischen Aufgabe vereinigen lasse. Denn an dem Theater als einer Kunstanstalt von nationaler und sittlicher Bedeutung halten wir unverbrüchlich fest. Im Allgemeinen wird nun aber diese Frage wohl zu verneinen sein. Denn die Männer, welche sich um eine Koncession zur Leitung eines Theaters bewerben, sind, wie kunstsinnig sie sonst

auch sein mögen, durch die Sache selbst darauf angewiesen, den Erwerb zum Hauptgesichtspunkte zu machen. Wer ein städtisches Theater übernimmt, erhält gemeiniglich dasselbe nur auf eine bestimmte Anzahl von Jahren: er hat Kaution zu leisten, die Uebernahme des Inventars oder die Vervollständigung und das Anpassen des eignen Inventars verlangt nicht geringen Aufwand. Da ihm nun die Direktion nur auf eine Reihe von Jahren übergeben und ihm durchaus nicht eine Verlängerung seines Kontraktes juristisch oder moralisch gesichert ist, so muß er nothwendigerweise dahin streben, Ueberschüsse zu gewinnen; denn selbst wenn sich die jährliche Ausgabe und Einnahme deckten, würde er im Verluste sein, da ihm die Kosten der Uebernahme verloren gingen und außerdem sein in dem Unternehmen steckendes Kapital keine Zinsen getragen hätte. Schon dadurch, daß es sich für die Erlangung einer städtischen Theaterkoncession nicht bloß um geistige Befähigung und Arbeitskraft, sondern um einen Geldbesitz handelt, ist dargethan, daß hier nicht sowohl eine künstlerische Thätigkeit, sondern ein kaufmännisches Geschäft vorliegt; und die Behörde, sei es nun eine unmittelbar staatliche, oder eine im Staate bestehende kommunliche, indem sie von dem Bewerber von vornherein den Nachweis eines Betriebskapitales verlangt, erklärt dadurch, daß es sich hier um etwas Kaufmännisches handelt. Denn das ist ja

das charakteristische Kennzeichen der industriellen und merkantilen Thätigkeit, daß sie nicht bloß Fähigkeit und Arbeit, sondern auch Kapital einsetzt, und daher auch einen ganz andern Ertrag ihrer Bemühung verlangt. Diese koncessionierten Direktoren müssen also Geschäftsmänner, Kaufleute sein, die den Geldgewinn neben der Erfüllung der künstlerischen Aufgabe gleichberechtigt, und in Kollisionsfällen sogar über dieselbe stellen müssen. Sie mögen den besten Willen haben, ein Theater herzustellen, welches den Anforderungen der Kunst im reinsten und höchsten Sinne entspreche, bleibt die Kasse leer, so müssen sie entweder über dem idealen Streben zu Grunde gehen oder Alles das ergreifen, was die Kasse füllen hilft, und wenn es auch auf Kosten jenes künstlerischen Gesichtspunktes geschähe. Wenn die Erfahrung zeigt, daß sie mit ihrem künstlerischen Gewissen nicht zu ängstlich umgehen, sondern von vornherein den Kassenzweck, das finanzielle Gewissen, bevorzugen, so können wir, falls wir gerecht sind, ihnen deßhalb nicht gram sein: sie sind das, was sie sein sollen, gute Geschäftsleute. Ja Angesichts der zahlreichen Verpflichtungen, welche diese Direktoren ihrem Personale gegenüber haben, Angesichts der Abhängigkeit, in dem sich eine nicht unbedeutende Anzahl von Familien und Einzelnen von ihnen befindet, werden wir sogar damit zufrieden sein müssen, daß sie den Geschäftsstandpunkt recht tüchtig her-

auskehren und vor Allem dafür sorgen, daß Alle, welche ihr Bröd essen, am betreffenden Tage voll und pünktlich ihre Gage erhalten. In der That zeigt auch ein Blick auf die gegenwärtigen Theater, daß die Direktoren, welche alljährlich ihrem Unternehmungsgeiste finanziell zum Opfer fallen, nicht wegen der Kollision der geschäftlichen und künstlerischen Aufgabe in diese Lage gerathen, sondern weil sich jene, trotzdem daß diese hintangesetzt ward, nicht erfüllen ließ.

Aber damit — so fragt man wohl — ist doch noch keineswegs nachgewiesen, daß eine solche Kollision nothwendig sei? Läßt sich denn nicht das Theater mit glücklichem finanziellen Erfolge so leiten, daß es dennoch ein Kunstinstitut bleibt? Ist nicht volle Vereinigung des industriellen und des künstlerischen Zweckes wohl möglich? Schließt denn die Kunst die geschäftliche Spekulation absolut aus? Man beruft sich vielleicht auf andere Gebiete, auf welche die Industrie sich geworfen, ohne ihrer höheren und geistigeren Bedeutung Eintrag zu thun, erinnert etwa an Buchhandlungen, oder an Schul- und Erziehungsanstalten, welche beide mit gewissenhafter Erfüllung ihrer Aufgabe glückliche finanzielle Ergebnisse geliefert haben. Darauf ist Manches zu entgegnen: zuerst aber muß hier bemerkt werden, daß es hier nicht bloß auf principielle Möglichkeit oder Unmöglichkeit ankommt, sondern darauf,

ob die vorliegenden Verhältnisse einer solchen Vereinigung der künstlerischen Aufgabe und des materiellen Zweckes günstig sind. In ihrer Idee widerstrebt freilich alle Kunst entschieden einer Beziehung auf pekuniären Erfolg: ihre schöpferische Thätigkeit geht aus dem inneren Schaffensdrange hervor und erfüllt ihre Bestimmnng in der Produktion selbst. Aber damit ist nicht gesagt, daß der Producierende so völlig frei über den Forderungen des Lebens stehen müsse, daß er niemals seine Leistung zu verwerthen brauche. Das wäre ein unbilliges Verlangen: es genügt, wenn die Kunst das, was nebenbei nützlich und nothwendig ist, die Rücksicht auf Gewinn und Erwerb, nicht zur Richtschnur ihrer Bestrebungen macht, wenn sie nicht dem Brode nachgeht. Das aber muß mit Entschiedenheit festgehalten werden, daß die sekundäre Stellung der materiellen Rücksicht nicht zu einer dominierenden sich umwandeln darf: dann wird die Kunst zur Industrie, und das soll nimmermehr geschehen. In diesem Sinne ist eine Vereinigung des industriellen und des künstlerischen Gesichtspunktes allerdings unmöglich, und soll, um die Anwendung auf das einzelne Gebiet zu machen, das Theater die Rücksicht auf die Kasseneinnahme zur dominierenden erheben, so kann es nur dann ein Kunstinstitut sein, wenn der Geschmack des Publikums ein künstlerisch und poetisch gebildeter ist. Da aber diese Bedingung eine unerfüllbare ist, so wird immer-

dar eine Kombination jener beiden Interessen bedenkliche Wirkungen auf das Theater ausüben; am wenigsten aber kann in unserer Zeit von einem solchen friedfertigen Nebeneinandergehen derselben die Rede sein, nachdem einmal unsere Theaterzustände überhaupt eine so wenig mit den höchsten Zwecken der Kunst übereinstimmende Gestalt angenommen haben. Wir gestehen also dem Theater, wie jedem Kunstgebiete das Recht und die Pflicht zu, auf seine äußerliche Erhaltung, auf den Erwerb der ihm nöthigen Mittel Bedacht zu nehmen, aber wir müssen die Beschränkung hinzufügen: soweit sich dieß mit der künstlerischen Aufgabe verträgt. Vergleichungen, wie die oben versuchten, sind sehr mißlicher Natur: denn insoweit es sich hier um verwandte Zustände und Bestrebungen handelt, wird eben auch nachweisbar sein, daß der gleiche beschränkende Gesichtspunkt festzuhalten ist. Sowohl im Buchhandel als auf dem Gebiete des Unterrichts und der Erziehung hat der jetzt vorherrschende industrielle Standpunkt nicht geringe Verwüstung angerichtet, und namentlich ließe sich bei dem letztern wohl die Frage aufwerfen, ob hier die Spekulation überhaupt zuläßig sei. Aber außerdem sind diese Gebiete in anderer Beziehung wesentlich verschieden, insbesondere dadurch, daß es sich dort um unabweisbare Bedürfnisse handelt, während das Theater nicht als absolut nothwendig bezeichnet werden kann. Nothwendig ist es nur

in dem Sinne, in dem die Kunst überhaupt einen Bestandtheil des vollständig entwickelten Lebens bildet, nicht als eine äußerliche für das Leben erforderliche und zu erfüllende Bedingung; es gehört nur zum Schmucke, nicht zum Hausrathe unseres Lebens. Darin liegt zugleich eine Erschwerung der äußern Stellung; denn da, wo ein nicht zu umgehendes Bedürfniß vorliegt, erhält sich die Sache von selbst, und nur die Konkurrenz tritt dem äußern Bestehen des diesem Bedürfnisse Erfüllenden entgegen. Hier hat Jeder freie Hand, denn ohne Theater können wir recht gut leben, und in der That sind die Bewohner der kleinen Städte und Dörfer meistens, die der großen Städte bisweilen längere Zeit ohne Theater. Indeß liegt in diesem erschwerenden Momente zugleich der Weg vorgezeichnet, die Bühne aus der haltlosen Stellung eines ganz und gar entbehrlichen Institutes, einer Luxusanstalt, zu einer ersprießlichen und nothwendigen zu machen. Denn wenn die Kunst kein äußerliches Bedürfniß ist und auf dasselbe ihrer Natur nach nicht hinarbeiten soll, so muß sie bemüht sein, sich zum inneren Bedürfniß zu erheben. Das Theater muß seine ideale, künstlerische Bedeutung im Auge behalten und die Ausbildung dieser Seite als erstes und letztes Ziel setzen; dann wird es zu einem innern, geistig-sittlichen Bedürfniß. Diese Tendenz, die allein richtige, schließt aber die kaufmännische Spekulation

völlig aus, welche überhaupt niemals sich nach innen, sondern nur nach außen wendet. Wir sehen also, ein Zusammengehen des künstlerischen und des Kassenzweckes ist nur da möglich, wo dieselben zusammentreffen, in der idealen Höhe, wie sie sich in der Wirklichkeit nicht findet: in der Praxis muß immer der eine über den andern die Oberhand gewinnen, und nur das Vorwiegen des künstlerischen Zweckes sichert dem Theater eine seiner Aufgabe entsprechenden Stellung.

Was könnte daraus Anderes folgen, als daß die Theater im Stande sein müssen, diesem künstlerischen Zwecke zu folgen, ohne ihre Existenz zu gefährden: sie müssen in der Lage sein, durch ihre künstlerischen Bestrebungen zugleich äußerlich die für ihr Bestehen nöthigen Mittel zu erwerben: sie müssen ruhig und unbeirrt den ihnen vorgezeichneten Weg verfolgen können, ohne von jeder Schwankung der Tagesmeinung abhängig und jedem Impulse, der von dieser ausgeht, preisgegeben zu sein. Hieraus leiten sich eine Reihe von allgemein giltigen Gesetzen für alle Theater ab. Sie dürfen zuerst ihren Ausgabeetat nicht auf eine solche Höhe heraufschrauben, daß derselbe nur durch fortlaufend hohe Einnahmen gedeckt wird, wenn ihnen anderweitige Zuschüsse nicht zufließen. Die Summe der Ausgaben darf also nur einer mäßigen Durchschnittssumme der Einnahme entsprechen, wenn nicht

auf der einen Seite jedes äußere Ereigniß ihrer Existenz Gefahr bringen soll und andrerseits ein ängstliches Jagen nach Tageseinnahmen entstehen soll. Ferner muß die Stellung der Bühne nicht eine äußerlich gehinderte sein, d. h. es dürfen ihr mindestens nicht noch Lasten auferlegt werden, wenn man ihr auch zumuthen will, sich ohne Unterstützungen zu erhalten; werden Pachtzahlungen und Abgaben verlangt, so ist der industrielle Charakter schon von vornherein nicht bloß durch die Koncession selbst ausgesprochen, sondern unmittelbar in den Vordergrund gestellt.

Ebenso ergibt sich, daß das Theater die Möglichkeit haben muß, seine äußerliche Stellung allmählich zu gewinnen, und konsequent seine Aufgabe zu erfüllen; dazu gehört einmal, daß die finanziellen Verhältnisse eine Ausgleichung innerhalb eines größern Zeitraums zulassen, daß ungünstige Jahre von günstigeren aufgewogen werden können. Dann aber gehört noch und zwar in erster Linie dazu, daß der leitenden Persönlichkeit das volle Verständniß der Aufgabe innewohne und die ernstliche Absicht diese zu erfüllen.

Allen diesen einleuchtenden Anforderungen widerspricht das ganze Koncessionswesen. Die städtischen Theater — denn wir haben es zunächst mit diesen zu thun — sind in der Regel von vornherein auf den materiellen Gesichtspunkt des Erwerbes angewiesen. Nicht nur, daß sie selten

Unterstützungen empfangen, und daß die Bedingung des Nachweises von Betriebsmitteln das industrielle Element hervorhebt, sehr viele Bühnen sollen nicht unbeträchtliche Abgaben zahlen, ja man hat wohl geradezu dem Theater zugemuthet, es solle der Stadt etwas einbringen. Das Verkehrte dieser Anschauung ist freilich denen, welche jede Bestrebung als eine Procente abwerfende oder abwerfen sollende betrachten und zu einer solchen stempeln wollen, nicht zu demonstrieren: aber die Erfahrung liefert jetzt die giltigsten Beweise. Selbst in großen Städten, welche ihren Bühnen höchst bedeutende Einnahmen versprechen, in Städten voll von Reichthum und Lebenslust, sind die Stadttheater, welche nicht unterstützt, sondern noch belastet waren, zu Grunde gegangen, ja selbst unterstützte Bühnen sind aufgelöst, und dieser Einstürze wird es noch mehrere geben, wenn man nicht auf andere Maßregeln in der Administration denkt. Diese Fallissements sind aber keineswegs erfolgt, weil man hartnäckig gegen den Strom des Tagesgeschmackes schwamm, sondern trotzdem, daß man sich ihm völlig und besinnungslos hingab. Es muß also doch schwer sein, das Theater zu einer rentierenden Anstalt zu machen. Das ist es auch und um so mehr, als man neben der Forderung, daß der Koncessionierte mit Nichts zufrieden und wohl gar noch mit Pachtzahlen pünktlich sei, noch die übertriebensten Forderungen an die Leistungen der

Bühne stellt. Man nöthigt zu einem großen Aufwande für Opernpersonal, für Inscenierung kostspieliger Stücke, wohl gar für Ballet, man verlangt berühmte Gäste zu sehen, kurz und gut man will selbst in Mittelstädten Alles das haben, was die großen Hofbühnen bei bedeutenden Zuschüssen und Einnahmen oft kaum bringen. Jetzt kann eine kleine Stadt ohne den Prophet, den Nordstern, die Hugenotten, ohne Dekorationspossen und ohne Ballet kaum bestehen, und der Theaterdirektor wird häufig angetrieben, dergleichen Dinge zu unternehmen. Jedes Provinzialstädtkind will das stolze Bewußtsein in sich tragen, die Wunderwerke der Residenzen, wenn auch in verkleinertem Maßstabe auch in den Provinzialmusentempel einkehren zu sehen, aber den Schaden der Direktion will Niemand tragen helfen. Ein Schaden ist es aber allemal, wenn die Ertragskraft überschätzt wird, und überschätzt wird sie in solchen Fällen zumeist: das momentane Resultat beweist dabei gar Nichts. Die auf solche einzelne Zugvorstellungen folgenden leeren Häuser, die Abneigung gegen das bisher und sonst Gegebene, die gesteigerte Schwierigkeit, einen neuen Magnet zu finden muß in Anschlag gebracht werden, und endlich ist es ja nicht einmal im wahren Interesse der Stadt, daß das Theater mehr Geld konsumiere, als ihm nach den Verhältnissen zukommt. Der leidige Trost, daß das Geld doch in der Stadt bleibe

und in Umlauf komme, ist ein sehr böser Irrthum: die, welche mehr Geld ausgeben, bekommen es nimmermehr dadurch zurück: ein momentan unnatürlich gesteigerter Verkehr und Geldumlauf hat in seinem Gefolge eine Abspannung und Erschlaffung, die viel mehr schadet als jener augenblickliche Aufschwung nützt. Wie schon gesagt, in dem Koncessionswesen liegt Nichts, was die Feststellung eines angemessenen, nicht zu viel und nicht zu wenig enthaltenden Etats anbahnte, und ein solcher scheint dringend nothwendig, wenn wir dauerhafte Bühnenzustände gewinnen wollen. Was ferner der gedeihlichen Entwicklung im Wege steht, ist die temporäre Stellung der Unternehmer, die in der Regel nur auf eine kürzere Zeit koncessioniert sind. Wenn sie sich auch von dem Grundsatze leiten lassen wollten, daß das Publikum vom Theater heranzubilden sei und daß man deshalb sich nicht nach der Tagesstimmung und momentanen Laune desselben richten dürfe, so würden sie kaum im Stande sein, bei diesem unzweifelhaft richtigen Principe zu verharren. Denn um das Publikum an eine höhere Auffassung des Theaters zu gewöhnen, um ihm einen guten Geschmack anzubilden, dazu bedarf es nicht bloß einer treuen Ausdauer in der Pflege eines guten inhaltreichen Repertoirs, einer anhaltenden Sorgfalt im Einstudieren der Stücke, überhaupt eines geistigen und künstlerischen Bemühens, sondern es bedarf auch einer finanziellen Aus-

dauer. Solche Gewöhnung zum Besseren ist nicht in wenigen Wochen erreicht, namentlich jetzt nicht, wo durch das unkünstlerische Treiben vieler Direktionen, selbst sehr großer und mittelreicher Bühnen und durch das Unkraut der Tivolitheater, der Theatergeschmack des großen Publikums an vielen Orten völlig verwildert ist. Eine in solchen Städten neu eintretende Direktion hat die schwersten Kämpfe zu gewärtigen, denen sie nur gewachsen ist, wenn ihr bedeutende Mittel zur Seite stehen und die Aussicht auf eine längere Verwaltung. Müssen wenige Jahre schon entscheiden, so ist den jetzigen Zuständen gegenüber das Wagniß zu groß, von dem gewöhnlichen Principe, durch alle möglichen Mittel das Publikum anzuziehen, zu einer künstlerischen Behandlung der Aufgabe zurückzukehren. Es ist nur zu wahrscheinlich, daß die pekuniäre Kraft für den zu leistenden Widerstand nicht ausreicht, und da die Koncession nur auf drei, vier, fünf Jahre lautet, außerdem auch die politischen und finanziellen Verhältnisse unserer Zeit wie ein Damoklesschwert alle Unternehmungen bedrohen, so sieht der Versuch, bessere Theaterzustände durch eine allmähliche Umstimmung des Publikums anzubahnen, so gewiß ein solcher Versuch von Mitteln, Ausdauer und Einsicht unterstützt erfolgreich sein wird, in der That jetzt wie ein thörichtes Wagstück aus. Endlich aber ist der Gesichtspunkt, von dem man bei der Wahl der Direktoren aus-

geht, ein durchaus nicht genügender. Denn wer sind diese städtischen Direktoren? In der Regel Schauspieler, die keinen allzuhohen Grad von Künstlerschaft erreichten, und durch irgend welche Gunst des Zufalls in den Besitz eines kleinen Kapitals kamen, das ihnen zu einer Principalschaft hilft. Ob aber der Besitz einer Summe Geldes und ein Quantum sogenannter Bühnenerfahrung schon zu der Leitung einer Kunstanstalt befähigt, das ist denn doch eine andere Frage. Dazu sollte vor Allem eine umfassende und tiefe Bildung, eine künstlerische Gesinnung, ein sittlich fester Charakter gehören. Denn ohne diesen geistigen und sittlichen Besitz reicht weder Geld noch jene oft noch dazu an Bühnen zweiten und dritten Ranges gesammelte Erfahrung aus. Diese bringen es nicht weiter als zu einer materiellen und handwerksmäßigen Auffassung der Sache, und der glücklichste Fall ist dann noch der, daß der kaufmännische Betrieb mit Ordnung und Redlichkeit geleitet wird. Aber wie wir schon sagten, von den die Koncession Ertheilenden wird diese äußerliche Bedingung der Geschäftstüchtigkeit so sehr in den Vordergrund gedrängt, daß selbst die genaue Kenntniß des Theaterwesens, der Verkehr mit der praktischen Bühne oft als Nebenforderung erscheint. Denn manche Direktoren sind nicht einmal dem Schauspielerstande angehörig gewesen, sondern von irgend einem andern Berufe, in dem es ihnen nicht wohl ward, abge-

sprungen. Was aber die Direktoren betrifft, welche sich das Theater selbst erzieht, so mag es darunter gebildete, kunstverständige Männer geben; geleugnet kann jedoch nicht werden, daß häufig derjenige Grad von Bildung mangelt, welcher für eine solche durch den Einfluß, den sie ausüben kann, hervorragende Stellung unerläßlich ist.

Vermögen wir aber uns nicht mit dem Koncessionswesen der Stadttheater einverstanden zu erklären, in welchem doch noch eine Spur von administrativem Principe und daher von Geschäftsordnung sichtbar ist, wie können wir die Koncessionsertheilungen an die reisenden Theaterleiter billigen? Diesen Bühnen gegenüber ist die Stellung des Staates eine völlig unbegreifliche. Denn bei den Hoftheatern sehen wir doch, daß sich die Hofhaltung ihrer annahm und wir haben doch voraus wollen setzen, daß der Hof sich nicht mit der speciellen Pflege eines Institutes abgeben wird, welches mit den Principien der Staatsverwaltung in Widerspruch steht. Die Stadttheater fielen der Kommunalverwaltung anheim, so daß die Augen des Staates nicht unmittelbar auf dieselben gelenkt wurden. Die reisenden Gesellschaften aber erwarben ihre Berechtigung unmittelbar von der Staatsbehörde, ihre Direktoren sind staatlich koncessionierte. Wir haben uns über das Wesen oder lieber Unwesen dieser Anstalten so umfänglich wie rückhaltlos ausgesprochen, daß es hier weiterer Erörterungen

nicht mehr bedarf Von welchen Gesichtspunkten geht hier der Staat aus, wenn er solche Gesellschaften in sich ungehindert duldet, ja ihr Bestehen durch den Akt der Koncessionsertheilung sanktioniert? Gewiß ist es keine richtige Auffassung des Wesens und der Aufgabe des Theaters, die ihn leitet; denn er müßte ja blind sein, um zu verkennen, daß hier die Kunst Nichts sucht und Nichts findet, außer im letzten Falle ein ungebildetes oder ein zu Grunde gehendes Talent. Also betrachtet er diese Theater als industrielle Unternehmungen, welche der Erholung des Publikums gewidmet, als veredelte Wirthshäuser, wie das ganz besonders die Tivolibühnen sind, welche häufig mit den reisenden Gesellschaften im Zusammenhange stehen? In diesem Falle kann ihm doch nicht verborgen bleiben, wie diese Unternehmungen nicht aufhören mit den größten Hindernissen zu kämpfen, wie die materielle Noth bei ihnen zu Hause ist? Worauf hin wird denn hier die Koncession ertheilt? Auf einen Nachweis von nöthigen Geldmitteln? Die Summe, welche hier vielleicht nachgewiesen werden muß, wird schwerlich eine sehr große sein, und es ist von vornherein schwer genug zu ermitteln, ob dieses Kapital wirklich Besitzthum des Direktionskandidaten ist. In der Regel bildet ein kleines Inventar, von irgend einem verunglückten Vorgänger erworben, den Hauptstock der Betriebsmittel, dazu vielleicht noch ein paar hundert Thaler. Dazu

kommt der Nachweis, daß der Betreffende so und so lange selbst auf den Brettern war, und endlich wird in Betracht gezogen, ob der seinem Thespiskarren anzuweisende Bezirk auch im Stande ist, das Unternehmen zu erhalten. Weitere Erwägungen finden unseres Wissens nicht statt, und die angeführten Momente sind durchaus unzureichend. Denn selbst angenommen, daß der zu Koncessionierende ein kleines zugehöriges Kapital aufweist, so will das gar nicht viel sagen: die kleinste Theatergesellschaft verursacht so beträchtlichen Aufwand, daß ein paar hundert Thaler leicht verausgabt sind. Vielleicht sieht schon die zweite Stadt den jungen Direktor mit leeren Taschen, aber die Koncession bleibt stehen, wenn nicht so ganz außerordentliche Dinge geschehen, daß eine Entziehung derselben erfolgt. Wenn aber schon die größern Theater öfters unter ihren Mitgliedern einen so bedauerlichen Mangel an höherer Bildung zeigen, daß es zweifelhaft wird, ob sich leicht in diesen Kreisen intelligente und kunstsinnige Persönlichkeiten finden, geeignet, die Direktion größerer Bühnen zu übernehmen, wenn im Ganzen diese Befähigung in Bezug auf den geistigen Theil des Besitzes als eine nur selten vorkommende bezeichnet werden muß: was haben wir dann von der Bildung dieser Direktoren der wandernden Gattung, zu erwarten, welche in der Regel aus diesen ambulanten Theatern hervorgehen? Gewiß nur sehr wenig, und es

ist zu fürchten, daß die Wirklichkeit doch noch hinter der Erwartung zurückbleibt. Man lese nur die Ankündigungen, mit welchen diese Herren zuweilen ihre Zettel schmücken, man überzeuge sich von der überaus geschmacklosen, ja unsinnigen Art, wie sie größere Stücke in einzelne Theile zerlegen, man sehe das ganze Treiben auf der Bühne und außer derselben an, und man wird von einem jeden Gedanken an eine leidliche geistige Bildung und an eine sittliche Lebensanschauung gründlich geheilt sein. Wenn die Koncession auf Grund einer längern Bühnenpraxis ertheilt wird, so müßte diese wenigstens auf einem Theater erworben sein, wo noch ein wirkliches Kunstleben vorhanden ist. Dann möchte man allenfalls noch hoffen können, ein solcher neuer Direktor werde seine Bühne einigermaßen jenem Vorbilde nachzuconstruieren, und wenn auch in verkleinertem Maßstabe, doch immer noch eine Kunstanstalt hervorzubringen suchen. Allein Schauspieler, welche es zu einem Engagement bei Hoftheatern oder besseren städtischen Bühnen gebracht haben, werden selten nach einem solchen wandernden Throne die Hand ausstrecken: sie kennen die Noth der „Schmieren“ zu genau, um einem ehrgeizigen Gelüste diese Opfer zu bringen, und überdies sind ja stets so und so viel städtische Direktionen vakant, so daß der Herrschlust und dem Unternehmungstriebe Gelegenheit sich zu versuchen

nicht mangelt. Der Gesichtskreis aber, in dem die gewöhnlichen Kandidaten der Ambulancen leben, ist ein so wenig künstlerischer, daß eine ganz und gar wunderbare Inspiration stattfinden müßte, wenn ein Pflegling dieser Bühnen, nachdem er selbst zur Herrschaft gelangt, einen andern Weg einschlagen sollte, als seine Vorgänger, unter denen er früher diente. Wenige vereinzelte Ausnahmen — vielleicht — abgerechnet ist hier nur insoweit ein Unterschied zu machen, als der Eine rechtlicher denkt und handelt als der Andere, der Eine mehr auf eine sittliche Lebensordnung in seiner Gesellschaft hält, als der Andere, der vielleicht sogar nicht verschmäht, unsittliche Verhältnisse geradezu als Zugmittel für seine Bühne passiv, mit zugedrücktem Auge zu begünstigen. Wir wollen uns hier nicht auf naturgetreue Schilderungen einlassen, aber wer auf Reisen oder sonst von dem Treiben dieser Theater Notiz nahm, dem stehen eine Reihe von Thatsachen zur Seite, die besser in die Akten der Sittenpolizei oder in eine Schrift über Prostitution ꝛc. gehörten, als hieher. Wie gesagt, Mangel an Beweisen ist es nicht, die dergleichen Notizen versagen heißt, wohl aber die Scheu vor solchen Mittheilungen, die von dem Gefühle begleitet sind, daß es hier sich nicht bloß um die Schuld der betreffenden Personen, sondern weit mehr um die Schuld der Verwahrlosung handelt, welcher diese Institute preisgegeben sind.

Der dritte Gesichtspunkt, welcher bei einer solchen Koncessionsertheilung mitwirkt, liegt in dem Ermessen, ob das Gebiet, für welches die Berechtigung zu theatralischen Aufführungen gegeben werden soll, hinreichende Ertragsfähigkeit zu besitzen scheint. Daß dieser Punkt in Frage kommen muß, leuchtet so augenfällig ein, daß wir gern annehmen wollen, er werde einer sorgfältigen Prüfung unterworfen. Ginge irgendwo die Leichtfertigkeit im Koncessionieren so weit, daß man diese Frage nicht mit der eingehendsten Sorgfalt erörterte, so wäre dies mehr als unverantwortlich: denn dann privilegirte man ein Hazardspiel, bei dem nicht etwa der Erwerb eines Tagewerks, sondern die ganze materielle und moralische Existenz einer Anzahl von Menschen eingesetzt wird, man berechtigte geradezu das Elend und den sittlichen Verfall. Wenn es nun nicht bloß den Anschein hat, als ob hier oft das prüfende Verfahren ein ungenügendes sei, sondern sich sogar mit Gewißheit behaupten läßt, daß die mangelhafte Erörterung der hier maßgebenden Verhältnisse zum Theile die gesunkenen Bühnenzustände mit verschuldet hat, so mag hier weniger an eine absichtliche Vernachlässigung, als an die Schwierigkeit solcher Prüfung gedacht werden. In der That ist es sehr schwer, mit leidlicher Sicherheit zu bestimmen, ob eine Theatergesellschaft von einem ihr anzuweisenden Bezirke erhalten werden könne: ja man kann

vielleicht sagen, bis zur völligen Bestimmtheit ist dies gar nicht zu ermitteln. Daraus ergäbe sich von vornherein die Nothwendigkeit, überhaupt äußerst sparsam und vorsichtig mit solchen Koncessionen umzugehen, und dann im einzelnen Falle wenigstens so viel als möglich für die Feststellung einer solchen Vorausbestimmung zu thun. Denn obwohl hier Verhältnisse mit ins Spiel kommen, welche sich vorher durchaus nicht bestimmen lassen, so geben doch andere wiederum leidlich sichere Anhaltspunkte, namentlich für die pekuniären Zustände des betreffenden Theaters. Von der statistischen Wissenschaft, welche jetzt so fröhlich gedeiht, haben wir auch für derartige Erwägungen die ersprießlichsten Hilfsmittel zu erwarten: denn die Statistik ist zwar eine Wissenschaft der Zahlen, aber diese Zahlen können durch das geistige Auge lebendig gemacht werden und eröffnen dann überraschende Einblicke. Darum dürfte die Statistik bei einer Organisation unseres deutschen Theaterwesens, die hoffentlich nicht ausbleibt, eine nicht unbedeutende Rolle spielen. Vor einem Grunde aber, der bei solchen, welche eine genauere Kenntniß des Bühnenwesens nicht besitzen, leicht den Ausschlag geben könnte, möchten wir auf das Entschiedenste warnen: nemlich vor dem Schlusse aus bisher gemachten Erfahrungen. Man ist nur gar zu geneigt, wenn es einmal mit einer Direktion so leidlich ging, anzunehmen, deshalb müsse es der nächsten eben so

gut gehen können. Es ließe sich z. B. denken, daß in der Nähe einer großen Stadt eine reisende oder eine eilig zusammengetrommelte Gesellschaft mit einer Sommerbühne ein oder zwei Jahre recht gute Geschäfte gemacht habe. Wollte man nun daraus folgern, wenn in den nächsten vier oder fünf Jahren sich andere Resultate herausstellten, dies sei Schuld der Direktoren gewesen, und es komme nur auf die tüchtige Leitung an, um dem Unternehmen den alten Erfolg zu gewinnen, so wäre das ein sehr großer Irrthum. Es ist viel wahrscheinlicher, daß damals, als die Sache gut ging, ihr allerlei Nebenumstände zu Hilfe kamen, wie etwa die Neuheit der Sache oder dergleichen, welche später nicht wieder herbeizubringen waren. Deshalb möchte man sich nicht bloß auf die Fälle stützen, wo eine Bühne sich hält, sondern auch die andern berücksichtigen, wo dies nicht der Fall war, uud da, wo öfteres Mißlingen vorliegt, lieber kurzweg versagen, als neue dem Mißlingen verfallende Versuche gestatten. Das gilt nicht bloß von den reisenden Gesellschaften, deren es jedenfalls zu viele gibt, wenn sie überhaupt bestehen sollen, sondern auch von den Stadttheatern. Viele haben überhaupt gar nicht die Fähigkeit zu existieren, und am wenigsten unter den ihnen aufgeladenen Lasten zu existieren: wäre man bei der Gründung derselben weniger egoistisch und eitel zu Werke gegangen, mancher Bankerott, manche

Kalamität für viele, viele Menschen wäre wohl zu vermeiden gewesen. So führt unsre Betrachtung zu dem Ergebnisse, daß das Koncessionswesen, von Haus aus des Theaters als eines Kunstinstitutes nicht recht würdig und dasselbe bedrohend, in der Art und Weise, wie es ausgeübt wird, durchaus auf keinem ausreichenden Grunde ruht, vielmehr von sehr ungenügenden Gesichtspunkten ausgeht und darum das Theater in keiner Weise gefördert hat. Dieser Behauptung entsprechen die vorliegenden Thatsachen. Bei den Hoftheatern, als den wenigstens äußerlichen Glanzpunkten des Bühnenwesens, kommt die Koncession nicht in Frage: die städtischen Theater aber, welche als Privatunternehmungen bestehen, befinden sich großen Theils in beklagenswerther Lage. Nicht nur, was bisher schon Schaden genug für die ruhige Entwicklung und Konsolidierung der Verhältnisse brachte, daß die Direktionen allzu häufig wechselten, es sind diese Wechsel nur zu oft von sehr schlimmen finanziellen Verwirrungen begleitet gewesen. In neuester Zeit aber bieten Städte wie Hamburg, Frankfurt — hier trotz bedeutender Unterstützungen — und Cöln das Schauspiel dar, daß sich die Theater geradezu aufgelöst haben: Breslau ist, wie die jüngsten Zeitungen berichteten, nicht abgeneigt, das Theater für Reiterkünste zu benutzen, und nach Allem, was man hört und sieht, hat Leipzig nicht Ursache, sich seines

Theaters als eines Kunstinstitutes, das seinen frühern Reminiscenzen entspricht, zu freuen. Wenn schon die Oberfläche dergleichen Einsichten gewährt, was möchten wir finden, wenn wir genauere Musterung hielten? Von den reisenden Gesellschaften endlich ist es wohl nur zu gewiß, daß sie, die ganz besonders auf dem Koncessionswesen ruhen, nicht zur Empfehlung desselben irgend Etwas beitragen, viel eher könnte man geneigt sein, schon um ihretwillen das ganze administrative Princip zu verurtheilen.

Demnächst zeigt sich die Theilnahme des Staates an dem Theaterwesen in der Ausübung seines Beaufsichtigungsrechtes. Daß er ein solches Recht besitzt, das wird Niemand bestreiten wollen, vielmehr werden Alle der Meinung sein, daß dieses Recht zugleich eine dringende Pflicht sei. Es ist die schon mehrfach erwähnte Oeffentlichkeit des Institutes, welche diese Pflicht auferlegt; es ist die Stärke der von der Bühne ausgehenden Wirkungen, welche sie zu einer dringlichen macht. Wir haben oben schon angedeutet, daß eine solche Beaufsichtigung von Seiten des Staates durch das Organ der Behörde stattfindet, und haben dabei schon schon gesagt, daß diese Aufsicht leider nur eine äußerliche genannt werden müsse. Dieses Aufsichtsorgan ist die Polizei, die überhaupt dasjenige Staatsinstitut ist, welches mit den Theatern in fortwährender Beziehung steht; die preußische Verordnung vom 27. Okt. 1850 (Devrient,

Geschichte des deutschen Schauspiels III., 426) überweist deshalb auch ausdrücklich die Theater mit Ausnahme der vom Hofe ressortierenden Hoftheater an die Polizeibehörde. Daß irgendwo das Verhältniß ein anderes sei, ist uns nicht bekannt geworden und scheint schon der ganzen Lage der Dinge nach sehr zweifelhaft, ja sogar unwahrscheinlich. Nun soll der Polizei keineswegs ihre Bedeutung und ihr Verdienst abgesprochen werden, denn wir wollen willig anerkennen, daß wir in unseren complicierten modernen Zuständen der Polizei bedürfen und daß wir ihr Manches zu verdanken haben, aber wir können weder im Allgemeinen noch für den besonderen Fall in dieser Anerkennung zu weit gehen. Denn daß die Vervollkommnung des Polizeiwesens nicht auf eine erfreuliche Lage unsrer socialen und sittlichen Zustände hindeutet, ist offenkundig, und eben so kennzeichnet sich die Wirksamkeit der Polizei als eine vorzugsweise negative, restringierende, nicht als eine unmittelbar positiv fördernde. Auch möchte es als ein innerer Mangel unsres Staatsorganismus erscheinen, daß er da, wo er eine positive Beziehung zu einzelnen Gebieten, namentlich zu dem socialen, zu finden weiß, die Polizei als Auskunfts- und Ersatzmittel gebraucht: es kann manche Einrichtung deshalb nur als eine provisorische betrachtet werden, welche nur so lange ausreicht, bis eine auf eine innigere und innerlichere Beziehung gegründete gefunden

wird. Insbesondere ist es nun augenfällig, daß dem Theater gegenüber der polizeiliche Standpunkt nur an die Oberfläche heranreicht, so daß also selbst die negative Wirksamkeit eine äußerst beschränkte ist. Den innern Gebrechen des Bühnenwesens bleibt das Auge der Polizei fremd, und dieser zu begegnen ist ihr Arm zu schwach, ja gar nicht fähig Hülfe zu leisten. Die äußerlichsten Momente sind es, auf welche sich die Aufmerksamkeit richtet; es ist die Sorge für äußerliche Ordnung, die Abwehr von Störungen, das Verhüten von äußerer Gefahr, also Rücksichten durchaus allgemeiner Art, keineswegs solche, welche aus der besonderen individuellen Natur des Theaters hervorgehen. Die Polizei sieht nicht darauf, daß die Bühne ihrem künstlerischen Berufe treu bleibt, daß sie ein Tempel der Kunst sei, daß sie von idealem Sinne getragen, idealen Sinn unter den Zuschauern verbreite, ja nicht einmal darauf, daß die finanzielle Leitung des Theaters eine solide, daß die Führung der Mitglieder eine sittliche sei, — sondern ihr ganzes Verhältniß zu den Leistungen besteht darin, daß sie allenfalls einmal ein Stück verbietet. Und auch hier, auf diesem noch sehr anzuzweifelnden Gebiete ihres Wirkens zieht sie sich eine seltsame Schranke, indem sie viel eher ein Stück seiner politischen Tendenz wegen, als wegen seines unsittlichen Inhaltes willen, verbietet. Man hat lange Zeit hindurch z. B. Schillers Wilhelm Tell

nicht geben sollen, wenn auch nicht gerade ein ausdrückliches Theaterverbot erfolgt ist; der Stummen von Portici ist es nicht anders gegangen: den Greuelstücken, welche aus Verführungen und Mordthaten aufgebaut sind dem modernen frivolen Lustspiel, welches alle sittlichen Grundsätze mit Füßen tritt, ist Nichts in den Weg gelegt worden. Wenn nun aber die Polizeibehörde in großen Städten, wo ihr von anderen Seiten noch Anregung und Unterstützung ward, noch eine Art von Aufsicht ausüben konnte, obgleich nie und nirgends eine auf das Fördern der Bühne als Kunstanstalt im Ganzen und Einzelnen hinzielende Thätigkeit entfaltet werden konnte, so ist den kleineren Theatern und namentlich den Wandertheatern gegenüber von einer dauernden und ersprießlichen Beaufsichtigung gar keine Rede. Und gesetzt, wir wollten die Polizei für den geeigneten Faktor im Staate halten, die Theater zu überwachen, so wäre doch hier wahrlich genug zu thun. Denn wie viele dieser kleinern, insbesondere der ambulanten Bühnen sind als industrielle Unternehmungen betrachtet nichts als Schwindel und übertünchter Bankerott, in ihrer künstlerischen Bedeutung weit unter Null, in ihrer äußern Existenz wandernde Armenhäuser, in ihrem moralischem Werthe demoralisierende Anstalten. Wie gesagt, soll die Polizei die Aufsicht führen, soll es mit der Re-
on gethan sein, an Gelegenheit einzuschreiten, zu unter-

suchen, zu ordnen, zu verbieten fehlte es da wahrlich nicht! Aber wie selten geschieht Etwas, und was geschieht! Wenn ein Zuschauer in einem Sommertheater mit obligater Restauration, oder besser gesagt, in einer Kneipe mit obligater dramatischer Unterhaltung in Folge der mächtigeren Wirkung des Bierkruges die Ruhe stört, so wird er — und das ist recht und billig — hinausgewiesen oder wohl gar arretiert; und doch möchte man bei manchen modernen Possen, wenn sie in der derben Sprache dieser Theater über die Bretter gehen, wünschen, alle Zuschauer würden hinausgewiesen, damit sie sich nicht an die widerwärtigen Zweideutigkeiten gewöhnten und aus diesen Stücken über alle sittlichen Irrungen mit leichter Mühe hinwegzuspringen lernten! Was ist denn — die Sache ernster und tiefer betrachtet — polizeiwidriger, das lockre und frivole Stück, die gleich frivole Spielweise der Lokalkomiker und Soubretten, die ganze Existenz dieser Anstalten, oder der einzelne Exceß eines Zuschauers? — Es bedarf wohl kaum der Erklärung, daß wir unter allen Umständen eine polizeiliche Aufsicht des Theaters verlangen. Das liegt in der Oeffentlichkeit desselben, daß polizeiliche Maßregeln, wie sie allen öffentlichen Dingen gegenüber genommen werden müssen, auch hier erforderlich sind. Wenn aber diese knappe nur auf das Aeußere und Zufällige dahinzielende, wo die Gefahr die geringere, da aber, wo die gefährlichsten und bedenklichsten

Zustände vorliegen, nicht ausreichende Aufsicht das einzige Band sein soll, welches die Administration der Gesammtheit mit der Bühne verbindet, so ist das unter allen Umständen zu wenig. Und da eine polizeiliche Inspektion niemals dazu beitragen wird, diese Ueberwachung in einem höhern Sinne, welcher mehr auf das Innere der Sache eingehend, das Theater in seinen Bestrebungen fördert, zu leisten, so fehlt hier offenbar ein Verbindungsglied, welches den Antheil der Gesammtheit an dem Theater repräsentiert und zwar in fortlaufender Weise.

Endlich bezeichneten wir den Schutz, welchen die bürgerliche Gesetzgebung dem Schauspielerstande verleiht, als die einzige Beziehung des Staates zu den bei dem Theater Angestellten. Von Haus aus ist diese Manifestation des allgemeinen Interesses nicht zu hoch anzuschlagen, indem es nur so viel heißt, daß der Staat den Schauspielern dasselbe einräumt, was er jedem seiner Unterthanen, ja sogar dem nicht dem Unterthanenverbande angehörigen Einwohner gewährt. Der Schauspieler darf seinen Beruf ausüben, darf unter dem Schutze der bürgerlichen Lebensordnung leben, und darf, wenn ihm sein Recht verkümmert wird, die Hilfe des Gesetzes in Anspruch nehmen: darin wird sich das zusammenfassen, was der Staat für den Stand der Schauspieler thut. Es sind das Wohlthaten, die Jeden zu Dank verpflichten, die aber so eng mit der

Natur der staatlichen Gemeinschaft verbunden sind, daß diese eben auseinanderfiele, wenn sie Jenes nicht gewähren wollte. Man braucht nicht Schauspieler zu sein, um dieser Vortheile theilhaftig zu werden. Indes verringert sich der Werth der Gabe, wenn man bei näherer Besichtigung wahrnimmt, wie überall ein sehr bedenkliches „aber" nachhinkt. Zuerst ist dies der Fall in Bezug auf die Ausübung des Berufes: diese wird durch die Menge der bestehenden Koncessionen scheinbar erleichtert, in der That erschwert. Denn es werden zwar Bühnen genug aufgeschlagen, auf denen der Schauspieler spielen kann, aber wir sahen ja, daß so gut wie Nichts geschieht, um Schwindeleien zu verhindern und vor pekuniärem Verfall zu schützen. Oft genug wird die Konkurrenz vermehrt und damit der ohnehin schon genug mißliche Stand der Unternehmung noch mehr gefährdet. Freilich wird Niemand officiell gezwungen, sich zu engagieren, wo die Gagezahlung ausbleiben kann; aber wenn die Erlaubniß zur Leitung einer Bühne ertheilt wird oder fortbesteht, so ist damit doch die Voraussetzung gegeben, daß der Angestellte sein Brod finden wird. Wenn aber, wie jetzt so häufig, die Existenz eines Theaters überhaupt als unberechtigt, und in anständiger ehrbarer Weise unmöglich erscheint, und es dennoch das Recht zu bestehen hat, so heißt das, um uns recht sanft auszudrücken, die Ausübung des Berufes nicht

erleichtern, sondern erschweren. Verlangen wir von dem Staate nicht und können wir nicht verlangen, daß er überall erleichtere, so müssen wir dagegen von ihm fordern, daß er nirgends erschwere. Was ferner die Stellung des Standes in der bürgerlichen Gesellschaft betrifft, so liegen auch hier nicht unbeträchtliche Hemmungen in derselben vor: jedenfalls aber ist diese bürgerliche Stellung eines Standes ein Haupterforderniß, um des Genusses der durch den Staat hervorgerufenen und von demselben gestützten Lebensordnung in vollem Maße theilhaftig zu werden. Ziehen wir die auf der sittlichen Achtung beruhende Anerkennung eines Berufes von der Stellung der demselben Angehörenden ab, so fehlt die eigentliche Grundbedingung, es bleibt dann nur das übrig, was im Staate Jedem, ganz abgesehen von seinem Werthe und seiner Leistung, widerfährt. Nun ist zwar das Vorurtheil früherer Zeiten gegen den Stand der Schauspieler nicht mehr vorhanden, sondern hat sich bedeutend abgeschwächt, aber eine wirkliche Gleichstellung derselben, mit den andern Lebensgebieten Angehörenden ist durchaus noch nicht in der öffentlichen Meinung erfolgt. Wenn wir einzelne hervorragende Erscheinungen abrechnen und selbst diesen gegenüber, wenn wir auf den Grund blicken, sehen wir das alte Vorurtheil fortbestehen. Denn jedes andere Berufsgebiet, welches von dem Einzelnen unter der Leitung oder mit der Ge=

nehmigung des Staates ergriffen wird, erfreut sich von vornherein einer mehr oder minder achtungsvollen Anerkennung. Diese ist das Besitzthum des ganzen Standes und kommt der einzelnen Persönlichkeit zu Hilfe. Bei dem Schauspielerstande ist es der umgekehrte Fall: hier muß die Persönlichkeit erst den Mangel von Achtung, an welchem der Stand leidet, überwinden. Es fällt Niemand ein, einen Handwerker, Kaufmann, Beamten, Gelehrten ꝛc., wenn nicht besondere Umstände seine individuelle Tüchtigkeit hervorzuheben nöthigen, durch einen Zusatz, wie: „übrigens ein ganz ehrenwerther Mann“ zu empfehlen. In der allgemeinen Anschauung herrscht hier das quisque praesumitur bonus, und wenn der Einzelne dann sich dieser Voraussetzung unwürdig erweist, so schadet dies der Geltung des Berufes und Standes nichts. Wer aber wüßte nicht, daß dem Schauspieler gegenüber jenes „übrigens ꝛc.“ nur allzu beliebt ist! Man scheint also hier die Ausnahme im entgegengesetzten Sinne zu machen, man drückt damit aus, daß der Stand und Beruf zwar wohl ein Mißtrauen gegen die ihm Angehörenden einflöße, die einzelne Person aber sich von den übrigen Standesgenossen vortheilhaft unterscheide. Man entschuldigt sich gern wegen des Umganges mit Schauspielern, wenn nicht eine hervorragende Stellung derselben die Entschuldigung überflüssig macht, man ist im Ganzen mehr besorgt als erfreut, wenn

ein Glied der Familie Neigung zeigt sich der Bühne zu widmen, selbst wenn bedeutende Begabung unwidersprechlich vorhanden ist, man sieht die Schauspieler selten an bürgerlichen Ehren- und Vertrauensämtern Theil haben, man schließt sie von den in unsern Tagen in ihrem Werthe ziemlich gesunkenen Auszeichnungen durch Orden und Medaillen fast ganz und gar aus, man behandelt sie selbst da, wo man sie in die geselligen Kreise zuzieht, weit mehr als den das Interesse erhöhenden Aufputz und benutzt sie zur Unterhaltung der Gäste, als daß man sie zu dem engern Kreise der Freunde rechnet — —: kann das geleugnet werden? Und wenn dem so ist, woher kommt es? Man mag es zum Theil ein Vorurtheil nennen, aber man darf auch über Vorurtheile nicht so gar eilig hinwegspringen, sondern muß sich nach den Gründen derselben umsehen. Liegt in dem Berufe und in dem Stande selbst Etwas, was der Achtung und Anerkennung von Seiten der bürgerlichen Gemeinschaft im Wege steht? Diese Frage kann nicht bejaht werden, denn sonst müßten wir von dem Staate verlangen, daß er ein solches Element, das sich Achtung nicht erwerben kann, nicht in sich dulde, daß er es nicht öffentlich berechtige. Liegt aber in dem Wesen des Berufes nichts, was eine Gleichstellung mit andern Lebensgebieten verkümmern könnte, so muß die Schuld anderswo liegen, und kann weder dem Stande allein,

noch auch der allgemeinen Anschauung aufgebürdet werden. Und einen großen Theil der Schuld trägt das ungenügende Verhältniß des Staates zum Theater. Die bürgerliche Gleichstellung des Schauspielerstandes ist zwar ausgesprochen und theoretisch anerkannt, aber praktisch in keiner Weise gefördert worden. Das zeigt sich ganz besonders in dem Mangel an geeigneten Vorbereitungsanstalten für diesen Beruf. Wenn der Staat die Ausübung eines Berufes gestattet, so hat er die Verpflichtung, darauf hinzuwirken, daß denen, welche denselben ergreifen wollen, die Möglichkeit gegeben sei, sich in angemessener Weise für denselben vorzubilden. Es darf ihm dann nicht gleichgiltig sein, wer ihn ausübt und wie er ausgeübt wird. Und sehen wir nicht, wie mit ängstlicher Sorgfalt in unseren Tagen für alle Berufsgebiete Fachschulen errichtet werden, entweder unmittelbar aus den Mitteln oder mit Unterstützung und auf Anregung des Staates? Es wird sich fast gar kein Beruf finden lassen, auf den nicht eine bestimmte Bahn hinführte, ja es wird darin eher zu weit gegangen, so daß der individuellen Entwicklung nicht genug Raum gegönnt wird. Diesem augenfälligen Bestreben gegenüber, mit dem man in vielen Stücken nicht einmal einverstanden sein kann, ist der zukünftige Schauspieler eine durchaus wildaufwachsende Pflanze: es wird von ihm nichts verlangt und für ihn nichts gethan. Eine allgemeine

Bildung wird freilich auch hier gern gesehen, aber dieselbe ist nur dankenswerthe Zugabe, nicht zu erfüllende Bedingung; Ausschlag giebt nur die körperliche Beschaffenheit und ein geringer Grad specifischer Begabung. Wenn wir uns unter einer Theaterschule eine Anstalt denken, welche erst nach vollendeter allgemeiner Vorbildung sich des künftigen Schauspielers annimmt, so bleibt doch die Verpflichtung stehen, eine solche allgemeine Bildung sich zu erwerben, ehe man an die besondere Aufgabe geht. Es leuchtet aber ein, daß gerade der Schauspielerstand, welcher mit den kostbarsten Geisteserzeugnissen der Nation verkehren soll, in seiner Berufsbildung noch Momente findet, die ihn auf allgemeine Gebiete hinweisen. Und eben so ist gewiß, daß die Achtung vor dem Menschen nicht bloß auf seiner specifischen Berufstüchtigkeit, sondern auch auf seinem geistigen Bildungsinhalte hervorgeht. Für die Bühne aber wird weder eine allgemeine Vorbildung erlangt, noch eine solche später ermittelt, noch endlich auch für die praktische specifische Entwicklung etwas Genügendes gethan. Das muß sowohl auf den Stand wirken, indem derselbe hinter den an ihn zu stellenden Anforderungen zurückbleibt, und in Folge dessen wiederum Begabtere und Gebildetere häufig diesem Stande sich nicht anzuschließen mögen, als auch auf die allgemeine Stimmung der Zeitgenossen. Einen Stand, von dem man sieht, daß er wild aufwachsen muß,

während sonst so viel für Berufsbildung geschieht, sieht man wohl als unnütz und unberechtigt an, und in dieser Ansicht ist mehr Recht, als in dem Verfahren, welches dieselbe herbeigeführt oder vielmehr in unsere jetzigen civilisierten und ausgebildeten Verhältnisse mit hereingeschleppt hat. Fügen wir hinzu, daß theils in Folge dieser Vernachlässigung der sich dem Schauspielerstande Widmenden, theils vermöge der im Theater überhaupt herrschenden Zustände, der Schauspielerstand in der öffentlichen Meinung durchaus noch nicht das ist, was er als Glied der bürgerlichen Gemeinschaft, als eine künstlerische Gesammtheit, als ein Faktor unseres Litteraturlebens anzusprechen hat, so kann insbesondere die Verwilderung der Theater niedrigster Gattung nicht wohl anders, als diesen Mangel an Achtung noch steigernd, wirken. Denn nirgends ist ein größerer Abstand als zwischen dem Künstler ersten Ranges an einer Hofbühne und dem wandernden Histrionen einer kleinen Gesellschaft: beide aber sind Schauspieler.

Wir haben endlich noch den rechtlichen Schutz ins Auge zu fassen, welchen der Staat dem Schauspieler gewährt: wir fragen danach, was für die Sicherung seiner Existenz und für die Erfüllung der gegen ihn rechtlich eingegangenen Verpflichtungen Seitens der Direktionen geschieht. Auch hier gewinnen wir im Ganzen ungenügende Ergebnisse. Was die Sicherung des Erwerbes im Allge-

meinen betrifft, so kann freilich eine solche nur in beschränkter Weise erwartet werden. Garantieren kann denselben der Staat durchaus nicht, sondern nur darauf Bedacht nehmen, daß eine Schwankung der äußerlichen Existenz nicht zur Nothwendigkeit werde. Denn in allen Gebieten menschlicher Thätigkeit können Stockungen und Erschwerungen eintreten, welche zur Verarmnug und Nahrungslosigkeit führen, wenn die Existenz der Menschen nur auf dem Ertrage ihrer Arbeit beruht. Es hieße die Mittel des Staates bedeutend überschätzen, wenn man überall Vorsorge, daß solche Zustände nicht eintreten, und Abhilfe, wenn sie eingetreten sind, verlangen wollte. Aber das ist zu verlangen, daß jedes Berufsgebiet vor den Gefahren und Kalamitäten bewahrt bleibe, welche durch vorhandene Einrichtungen herbeigeführt werden oder sich durch zweckmäßige Anordnung vermeiden lassen. In dieser Beziehung haben wir schon mehrfach darauf hingewiesen, daß das Koncessionswesen, namentlich bei den reisenden Gesellschaften, die Quelle unsäglicher Noth und beklagenswerther Zustände ist. Indessen haben wir hier mehr auf diejenigen Schwierigkeiten zu achten, welche sich für den Schauspielerstand im Allgemeinen in Bezug auf seine Sicherung den Direktionen gegenüber ergeben. Es fällt sogleich ins Auge, daß auf diese Sicherung ein um so größerer Werth zu legen ist, als die Stellung der Schauspieler in den aller-

seltensten Fällen eine dauernd gesicherte ist: nur die größern Hoftheater geben lebenslängliche Anstellungen und auch diese sind sparsam mit dergleichen Begünstigungen. Im Allgemeinen sind die Kontrakte der Schauspieler nur auf eine kurze Reihe von Jahren gestellt, häufig nur einjährig, bei den alljährlich sich erneuernden Bühnen, welche nur den Winter über bestehen, nur für die Dauer der Saison, bei den wandernden Theater zumeist ohne bestimmte Zeitdauer. Je schwankender auf diese Weise die Lage der Mitglieder ist, um so nothwendiger ist, daß sie temporär gesichert seien. Es kommt dazu, daß der Schauspieler geradezu angewiesen ist, in den Jahren seiner Kraft und Blüthe mehr zu erwerben, als er bedarf: denn seine Einnahmen werden dann immer geringer, für eine Pension ist nur an einigen Bühnen gesorgt — — was bleibt ihm für sein Alter, was für den unglücklichen Fall längerer Krankheit oder Engagementslosigkeit übrig? In der That nichts, da wir uns doch auch gegen die Wahrheit nicht verschließen dürfen, daß nur in sehr seltnen Fällen Schauspieler noch für eine andere Thätigkeit tauglich sind. Jene temporäre Sicherheit ruht aber auf einem sehr zerbrechlichen Grunde: einmal, wie wir schon erörtert haben, in Folge der ganzen Bühnenorganisation, wenigstens da, wo die Theater in den Händen von Privatunternehmern sind. Gehen da die Dinge schief, so leidet gewiß zuerst und am

härtesten der Schauspieler, dessen Existenz bedroht wird, der im glücklichen Falle die Ersparnisse aus bessern Tagen verzehren muß, im schlimmern und weit häufigeren Falle geradezu brodlos ist. In diesem Falle nun ist er auf den Rechtsweg angewiesen, der Jedem offen steht, wenn er eine Forderung an einen Andern zur Geltung bringen will. Aber was ist mit dieser Erlaubniß, sich durch das Gericht Hülfe zu verschaffen, gewonnen? In der Regel nichts, weil auf der einen Seite nichts da ist, und auf der andern mit einem langwierigen, am Ende gar noch kostenschweren Processe nicht gedient sein kann. Zu verhindern suchen sollte man, daß dergleichen Bühnenkalamitäten eine große Anzahl von Menschen in ihrem Verdienste benachtheiligen oder ihn wohl gar ganz entziehen, und wir müssen hinzusetzen, daß man das auch bis zu einem gewissen Grade wohl vermöchte. Denn die Rechtshilfe bleibt in diesen Verhältnissen meist rein illusorisch und wird gewiß nur selten von den Betheiligten in Anspruch genommen. Wir haben aber noch auf einen einzelnen Punkt insbesondere hier aufmerksam zu machen, in welchem die rechtliche Unsicherheit des Standes recht deutlich hervortritt, der hier um so mehr hervorgehoben werden muß, als die andern Momente bereits früher mit Beachtung fanden: es ist dies das Kontraktwesen bei dem Theater. Auch dies ermangelt einer festen, gerechten, die Interessen

beider Kontrahierenden gleichmäßig wahrenden Ordnung. Wir wollen hier gar nicht an die in der Theaterwelt berüchtigten Kontrakte eines Wiener Schauspieldirektors erinnern und sind keineswegs des Glaubens, als verfahre man überall in dieser Weise, aber das steht doch wohl fest, daß die Direktionen bei den Kontrakten überall im Vortheile sind. So gutmüthig auch ein solcher Vertrag auf den ersten Anblick aussieht, so sieht man doch bei genauerer Prüfung bald eine Reihe von kleinen Klauseln, die später im geeigneten Augenblicke die gewaltigsten Wirkungen ausüben. Durch dieselben wird nicht nur die ohnehin schon große Direktorialgewalt in Bezug auf die künstlerische Stellung der Mitglieder verstärkt, sondern auch die materielle Existenz des Einzelnen und sogar des ganzen Personales allerlei Eventualitäten bloßgestellt. Wenn es z. B. dem Direktor freisteht, bei gewissen Vorkommnissen die ganze Gesellschaft mit kurzer Kündigungsfrist zu entlassen, so sieht das auf den ersten Blick recht unschuldig aus. Denn — so sagt man sich — wenn allgemeine Zeitverhältnisse oder lokale Zustände, wie Theaterbauten und Reparaturen, eine Schließung der Bühne nothwendig machen, wie soll man dem Direktor zumuthen, sein Personal Monate lang zu erhalten, ohne daß er selbst irgendwelche Einnahme hat. Aber auf der andern Seite muß man sich auch sagen, daß die Lage der Schauspieler,

namentlich der niedern Grade, des Chorpersonales insbesondere, dadurch auf das Allerempfindlichste bedroht wird. Bedeutendere Künstler sind immer in der Lage durch Gastspiele sich einen Erwerb zu verschaffen, und überdies deckt ihre reichlichere Gage unschwer den Ausfall von zwei oder drei Monaten, aber die untergeordneten Mitglieder? Leute, die für ein Ensemble sehr nützlich und nothwendig sind, die aber nicht das Hauptinteresse für sich zu gewinnen vermögen, was beginnen diese? Was nun gar, wenn sie verheirathet sind? Was soll der Chorist und die Choristin in solcher Lage anfangen? Ein anderes Engagement suchen, wird man antworten, und das ist am Ende auch wahr. Aber eben so wahr ist, daß das nicht immer so schnell sich thun läßt, namentlich zur Sommerzeit, wenn viele städtische Bühnen geschlossen sind. Es ist aber ebenso wenig zu übersehen, daß dergleichen Eventualitäten von der Direktion sehr wohl benutzt werden können, um ein neues Personal anzuwerben, oder um schon engagierten Mitgliedern einen neuen geringeren Kontrakt aufzunöthigen. Und wenn das geschieht, ist es gewiß so unrecht wie bedauerlich, wenn es aber in gesetzlicher Form geschehen kann, so ist es noch viel beklagenswerther. Hier und in vielen andern Fällen, bei denen der Kontrakt in Frage kommt, ist es recht augenfällig, daß es an einer Theatergesetzgebung fehlt, welche das Kontraktwesen durch gewisse allgemein-

giltige Vorschriften so normiert, daß die Rechte beider Theile genügend gewahrt sind. Man wird freilich, wenn man auf die oben erwähnten Klauseln und Hinterthüren hinweist, entgegnen, daß dieselben für den Direktor nothwendig seien, daß seine pekuniäre Stellung ohnehin schon oft eine fast unmögliche sei, und daß übrigens die Eigenthümlichkeit des Schauspielerstandes, oder seiner Mehrheit eine solche Nothwehr gegen ihre Willkürlichkeit und Launenhaftigkeit erfordern. Gesetzt, daß beides nicht ohne Begründung sei, so weist es doch nur wieder darauf hin, daß wir ungeordnete Zustände vor uns haben und erinnert an das, was über den ganzen Stand der Bühnendarsteller und seine Stellung gesagt werden mußte. Es hängt hier Alles so eng mit einander zusammen, daß sich kaum irgend ein einzelner Punkt ins Auge fassen läßt, ohne zugleich aller übrigen zu gedenken. Ueber die Mangelhaftigkeit der rechtlichen Stellung der Schauspieler aber sind uns auch von kompetenten juristischen Autoritäten ganz entschiedene Urtheile zugegangen; dieselben lauteten übereinstimmend dahin, daß es für dieselben selten ein eigentliches Recht gebe, und daß noch seltener die Lage der Umstände es ermöglicht, ihnen zu ihrem Rechte zu verhelfen, noch abgesehen davon, daß es sehr fraglich ist, ob ihnen schließlich dann mit der formellen Erlangung desselben gedient sein könne. —

Ist aber dies der letzte Punkt, wo wir eine Beziehung des Staates zum Theater wahrnehmen, — hier sehen wir offenbar ein Verhältniß ganz allgemeiner, keineswegs aus der besondern Natur des Theaters hervorgehender Art — so werden wir darüber einig sein können, daß viel für das Theater von der Seite des Staates nicht geschieht, nicht für die Kunst, nicht für die Unternehmung, nicht für die betheiligten Personen. Den Grund, weshalb es so und nicht besser damit aussieht, haben wir oben schon angedeutet: es ist einmal die vorwiegend juristische Leitung des Staatsorganismus, die sich häufig mit der formalen Behandlung begnügt, und nicht genug auf den sittlichen Grund der Dinge eingeht, daher dem socialen Leben gegenüber und Angesichts dessen, was auf dasselbe wirkt, oft scheu zurückweicht, oder sich auf eine unzureichende Formel oder auf eine negative Thätigkeit beschränkt. Mehr aber noch trägt die Schuld die tadelnswerthe Auffassung, von welcher die Gemeinschaft dem Theater gegenüber ausgeht: denn wäre diese eine andere und würdigere, so wäre doch trotz der oben erwähnten hindernden Eigenthümlichkeit des modernen Staatswesens das Verhältniß ein anderes geworden. Hätte man die Bedeutung der Bühne fest im Auge behalten, an ihren engen Zusammenhang mit Poesie und Kunst gedacht, in ihr einen Träger des geistigen und einen Hebel des sittlichen Lebens erkannt, so hätte man in

eine nähere Beziehung zu derselben treten müssen. Denn man hätte ja froh sein müssen, einen solchen Punkt zu gewinnen, von dem aus das nationale, geistige, künstlerische, sittliche Bewußtsein der Nation und dadurch das so schwer zugängliche und doch um jeden Preis zugänglich zu machende sociale Leben eine starke Einwirkung und sogar eine Leitung hätte erfahren können. Diesen Gesichtspunkt fand man aber nicht, und daß man ihn nicht fand, daran war zum Theil die historische Entwicklung des Theaterwesens Schuld, indem das industrielle Gebaren, das gewerbemäßige Betreiben des Theaters in dem Bühnenwesen zurückblieb, als der Umschwung zu einer kunstmäßigeren Behandlung der Aufgabe schon erfolgt war. Das Theater als industrielles Unternehmen hörte aber auf, berechtigt zu sein, als sich einerseits die Bühnen in so außerordentlichem Grade vermehrten, und andererseits die Hoftheater als stehende, pekuniär wesentlich gesicherte Kunstanstalten entstanden. Die alte Auffassung konnte und durfte nicht stehen bleiben, als das Theater etwas Anderes geworden war, als es sich auf eine künstlerisch-sittliche Höhe erhoben und äußerlich eine geregelte Gestalt gewonnen hatte. Es ist ein Anachronismus, wenn wir jetzt noch von einem Theatergewerbe etwas behalten sollen, nachdem einmal eine Theaterkunst sich innerlich und äußerlich entwickelt hat. Jetzt betrachtet der Staat die Bühne noch als eine

Vergnügungs-, Bequemlichkeits-, Luxusanstalt und hat deshalb für sie nur ein polizeiliches Auge. Aber können wir denn — so muß noch gefragt werden — selbst wenn wir dieser Betrachtungsweise uns anschließen wollten — mit dem Staate dann wegen seiner geringen Betheiligung einverstanden sein? Nein, auch dann nicht! Denn das zu einer solchen untergeordneten Stellung herabgesunkene Theater verlangt eine weit schärfere Ueberwachung, als ihm gewidmet wird. Denn, wie es auch in Aeußerlichkeit, Materialismus und Frivolität zerfalle, wie sehr sich auch die Macht seiner Einwirkungen abschwäche, es liegt in seinem Wesen, in den Mitteln, durch die es wirkt, daß sich seine Kraft nie ganz verlieren kann, immer werden starke Eindrücke von ihm ausgehen. Ist der künstlerisch-sittliche Gehalt geschwächt, so kann auch der Eindruck in dieser Hinsicht nur verloren haben, ja es ist mehr als wahrscheinlich, daß der materielle sinnliche Bestandtheil desselben das Uebergewicht erlangt hat: von dem gesunkenen Theater hat die Gemeinschaft mehr schlechte als gute Einflüsse zu erwarten. Es liegt dies aber daran, daß etwas, das eine ursprüngliche Bestimmung zum Guten hat, nicht zur Indifferenz abgeschwächt werden kann, wie es bei einer Vergnügungsanstalt sein müßte: geht die Wirkung für das Gute verloren, so muß nothwendigerweise eine Einwirkung in schlechtem Sinne stattfinden.

Wie kann aber der Staat hier unthätig, wie kann er müßiger Zuschauer bleiben? Kann es ihm denn gleichgiltig sein, daß von irgend einer in das Centrum der Oeffentlichkeit hineingestellten Anstalt schädliche Eindrücke ausgehen? Hier ist einer der Fälle, wo eine sonderbare Inkonsequenz sich zeigt, im Denken und Handeln des Einzelnen wie der Gemeinschaft. Alle Welt klagt über die materialistische Lebensrichtung, über den Luxus, über Vergnügungssucht und sittlichen Verfall, aber trotz des Klageliedes gehen die Meisten ihren materialistischen Weg weiter fort. Der Staat aber ist noch gar wenig bedacht, dem Materialismus, so drohend dieser auch an seiner Wurzel nagt, entgegenzutreten und ihm seine Nahrungsquellen zu verstopfen. Ja wir sehen sogar hier und da, daß der Einzelne und eben so der Staat einzelne Aeußerungen des Materialismus unterstützt und fördert. Diese Inkonsequenz bewährt sich auch dem Theater gegenüber: Forderungen, die sonst mit Nachdruck und fast mit Härte aufgestellt werden, verstummen, der Maßstab der Sittlichkeit, heut zu Tage erhoben zu dem der Christlichkeit, scheint dem Theater gegenüber ganz unbrauchbar zu werden. Vielleicht deshalb, weil man dem Theaterluxuswesen nicht entsagen mag und keinen Ausweg sieht, um zu anderen Zuständen zu gelangen. Wenn aber irgendwo, so offenbart sich dieser Gegensatz, in welchem das Verfahren der Oeffentlichkeit gegen das

Theater zu seinen sonst oft geltend gemachten Principien steht, an dem Tivoli- und Wanderbühnenwesen. Von welchem Standpunkte aus man diese Institute entweder schützt oder doch duldet, das ist durchaus nicht zu ersehen: im Interesse der Sittlichkeit und des Christenthums — und die Interessen des Staates müssen damit nothwendig zusammenfallen — kann hier Schutz und Duldung nimmermehr stattfinden. Denn selbst wenn man zugeben wollte, das Theater lasse sich industriell und handwerksmäßig betreiben, es lasse sich mit frischer Luft, Bier und Tabak verbinden, es sei als Vergnügungsanstalt zuzulassen: so darf man sie doch nicht für Vergnügungsanstalten erklären, die einen so nachtheiligen Einfluß ausüben, hie und da geradezu einen demoralisierenden Charakter annehmen. Und denkt man dabei noch an das Material, welches diesen Vergnügungsanstalten zum Opfer fällt, die Dichtung und der Mensch, denken wir, daß es sich hier mit um das sittliche, leibliche und religiöse Wohl und Wehe einer nicht geringen Anzahl unserer Mitmenschen handelt, so sind wir außer Stand, über die vorliegenden Zustände so achtlos und theilnahmleer hinwegzusehen, wie es in der That geschieht. Und zwar mehr von dem Staate, von der Gemeinschaft, als von den Einzelnen: vielmehr ist seit länger denn 30 Jahren manches treffliche Wort über die Stellung, welche dem Bühnenwesen in dem gebildeten Staate gebührt,

gesprochen worden, ja wir können getrost auf Lessing zurückgehen, der gleich in der Einleitung seiner Hamburger Dramaturgie sich entschieden genug ausspricht. Nach ihm haben die größten Geister unsrer Nation einer Hebung des Theaters nachdrücklich das Wort geredet, einer unsrer begabtesten Bühnenlenker, zugleich als vorzüglicher Kenner des Theaterwesens bekannt, Eduard Devrient, ein Mann von Kunstsinn und sittlichem Ernste, hat mahnende Worte genug gesprochen — — aber alle Bemühungen der Einzelnen waren bisher vergeblich, es ist beim Alten geblieben, und mehr als das, es ist von Jahr zu Jahr schlimmer geworden. Wo hier und da ein Aufschwung stattgefunden hat, stellt er sich als das Ergebniß von Einzelbestrebungen heraus, als das Resultat der Bemühungen einzelner kunstverständiger Bühnenleiter, oder er beruht auf dem zufälligen Vorhandensein vorzüglich begabter Darsteller. Die Stellung des Theaters in unserem staatlichen und socialen Lebensverbande, die Einrichtung des Theaterwesens ist durchaus noch nicht in eine andere Phase getreten. In dieser Beziehung ist eine dringende Pflicht des Staates, wir müssen es auf das entschiedenste wiederholen, unerfüllt geblieben.

Diesen Erörterungen folgt die Frage auf dem Fuße: wenn dem so ist, wenn das Verhältniß des Staates zu dem Theater ein unrichtig aufgefaßtes und selbst in dieser

äußerlichen Auffassung inkonsequent ausgebildetes ist, was verlangt man denn eigentlich von dem Staate? In welcher Weise soll er sich der Bühne annehmen? Diese Frage ist nach dem bisher Gesagten jedenfalls berechtigt, sie ist es um so mehr, als unsere Ansicht sich in einem scharfen Gegensatze zu den bestehenden Verhältnissen befindet. Obwohl es nun nicht immer die Aufgabe des Opponierenden sein kann, da wo ihm das Vorhandene nach Form oder Inhalt oder in beiden Beziehungen unzulässig erscheint, sofort mit einem Reformplane bereit zu sein, da die Aufgabe, das Mangelhafte zu verbessern, mit Fug und Recht denen zuzuweisen ist, welche mit der Macht auch die Pflicht dazu haben: so wollen wir doch uns der Beantwortung jener Frage nicht entziehen. Denn leicht möchte der Eine oder Andere behaupten, daß Viele bereit seien zu tadeln, Wenige aber Mittel und Weg anzugeben wissen, die beklagten Uebelstände zu beseitigen. Im vorliegenden Falle scheint aber diese Aufgabe nicht allzuschwer, so bald man sich über die Grundsätze, von denen der Staat in der Ordnung des Theaterwesens ausgehen soll, verständigt hat. Damit haben wir denn auch den Anfang zu machen.

Im Allgemeinen steht es dem Staate nirgends zu, die einzelnen Lebensäußerungen und Lebensgebiete nach ihrer zufälligen Erscheinung zu beurtheilen. Vielmehr hat er an ihrer wirklichen Aufgabe und Bedeutung festzuhalten.

So weit kann der eifrigste Anhänger des Konservatismus nicht gehen wollen, daß er das zufällig Bestehende als rechtlich bestehend betrachtet und die zufällige Aeußerung zur nothwendigen erhebt: eine solche Methode schlösse alle Fortentwicklung aus. Der Staat ist zwar konservativer Natur, d. h. er will das Bestehensfähige in sich erhalten und seinem Wesen und Zwecke gemäß ausbilden, aber es ist ihm das, was zufällig geworden ist, nicht um dieser Existenz wegen ein Gegenstand seiner erhaltenden Pflege, sondern weil es ein inneres Recht zum Bestehen hat. Dieses Recht anerkennend und die Bestimmung des Einzelnen fest im Auge behaltend, will er nicht bloß erhalten, sondern auch die äußere Erscheinung und den Inhalt der einzelnen Gebiete in eine mit ihrem Wesen und ihrer Aufgabe in Einklang stehende Entwicklung leiten. Wenn er in diesem Bestreben der historischen Entwicklung Rechnung trägt, so geht diese Rücksicht nimmermehr so weit, daß er da, wo jene zum Verfall geführt hat, das Verfallende in diesem Zustande erhält, sondern er lernt aus dem Entwicklungsgange, wo und wie der Abfall von der eigentlichen Aufgabe begann und weitere Nahrung erhielt, und hütet sich auf der andern Seite vor solchen Reformen, welche nicht bloß Heilungen und Ablenkungen, sondern Ausrottungen und Zerstörungen sind. Wenn wir dies auf das Theater anwenden, so darf der Staat dasselbe nicht als eine Ver-

gnügungs= und Luxusanstalt betrachten, weil es leider eine solche geworden ist: dann müßte er eben so gut Vieles in unsern socialen Zuständen, was dem jetzigen Theaterwesen nach innen und außen nahe verwandt ist, zu sanctionieren sich verstehen, und das wird er auf keinen Fall wollen. Dagegen hat der Staat dem Theater gegenüber sich die Frage zu beantworten, welches die eigentliche wahre Bedeutung desselben, und auf welche Weise es dazu gekommen sei, derselben untreu zu werden. So wird ihm die künstlerisch nationale Bedeutung desselben als allein giltiges Ziel seiner Bestrebungen entgegentreten und mit dieser Ueberzeugung zugleich die andere, daß die Erreichung dieses Zieles weder mit dem industriellen Koncessionsprincipe noch mit der Herabwürdigung des Institutes zum bloßen Vergnügungsapparate verträglich sei, Platz greifen. Denn es muß ersichtlich werden, wie gerade das kaufmännische Spekulationswesen und das Ablassen von dem Ernste der künstlerischen und sittlichen Aufgabe die gegenwärtigen Zustände herbeigeführt hat. Ist aber einmal die Ueberzeugung gewonnen, daß die Bühne ein nationales künstlerisches Institut sein soll, so wird ein weiteres Eingehen auf diesen Gedanken unzweifelhaft eine ganze Reihe von Gründen aufstellen, welche für die Wichtigkeit und Ersprießlichkeit des Theaters sprechen. Der Staat, dem es ohnehin an Angriffspunkten mangelt, von denen aus

er auf die allgemeine geistige und sittliche Bildung der in ihm Lebenden, wenn sie der Schule entwachsen sind, einwirken kann, wird mit Freude eine Anstalt begrüßen, die ihm eine solche Möglichkeit gewährt: er wird sich aufgefordert fühlen müssen, alles in seinen Kräften Stehende dafür zu thun, daß die Bühne jenen Zweck mit voller Kraft und vollem Erfolge zu erstreben vermöge. So ist denn eigentlich Alles schon mit dem ersten Grundsatz gegeben: das Theater ist eine nationale Kunstanstalt, als solche von einer nicht bloß poetischen, sondern auch namentlich von sittlicher Bedeutung und im Besitze einer fast alle andern öffentlichen Institute bei weitem überlegenen Einwirkungskraft. Wer von diesem Grundsatz ausgeht, der kann bei der Betrachtung unsrer Zustände sich dagegen nicht verschließen, daß das Vorhandene im Widerspruche mit jenem Principe steht, und deshalb muß er annehmen, daß der Staat sich jene Auffassung noch nicht angeeignet, oder daß er dieselbe aus irgendwelchen Gründen aufgegeben habe.

Dieser Grundsatz muß aber zu der ernstlichen Erwägung führen, ob sich die kaufmännische geschäftsmäßige Betreibung des Theaterwesens mit jener hohen Bedeutung in Einklang bringen lasse oder nicht. Hierin liegt der Schwerpunkt für die praktische Behandlung, und darum dürfen die äußerlichen Verhältnisse bei dieser Erwägung nicht übersehen

werden. Man könnte geneigt sein bis zu der Behauptung vorzugehen, daß keine künstlerische Thätigkeit — und eine solche ist doch die des Theaters — rein geschäftsmäßig betrieben werden könne, daß die Kunst niemals im Dienste des Erwerbs stehen dürfe, und daß deshalb die finanzielle Basis der Theater überall völlig zu gewährleisten sei. Aber der aus diesem Grundsatze sich ableitenden Anforderung an die öffentlichen Mittel treten die äußeren Verhältnisse abweisend entgegen: wer darauf eingeht, die Theater überall aus Staatskassen zu fundieren, verlangt etwas Unausführbares. Und nicht bloß dies, er scheint auch über das Nothwendige der administrativen Aufgabe hinauszugehen. Denn wir können wohl einräumen, daß bis zu einem gewissen Grade ein geschäftsmäßiger Betrieb auch im Bereiche der Kunst möglich sei, nur muß eben die Grenze eingehalten werden, und namentlich der künstlerische Geist dem Institute nicht verloren gehen. Es kann also die Administration der Bühne nur in dem Sinne eine dem Zwecke entsprechende sein, wenn sie als ersten und höchsten Zweck die Erfüllung der künstlerischen Aufgabe verfolgt; der finanzielle Erfolg des Unternehmens kann nur darauf gerichtet sein, das Theater zu erhalten, nicht den Theaterunternehmer zu bereichern. Stellt es sich nun unzweideutig heraus, daß das Koncessionswesen beim Theater die Gesichtspunkte dahin verkehrt, daß der finanzielle über dem

künstlerischen zu stehen kommt, so ist damit der administrative Standpunkt gegeben, welchen der Staat der Bühne gegenüber einzunehmen hat. Er hat auf eine andere Theaterverwaltung an den Orten zu denken, wo die Bühnen in den Händen von Privatunternehmern sind. Die Erfahrung wird ihm hier nur unterstützend beitreten können, denn es sind gerade diese Theater, welche in materieller und künstlerischer Hinsicht sich der Mehrzahl nach als übelberathen zeigen. Aber welchen Verwaltungsweg einschlagen?

Man könnte wohl die Frage aufwerfen, ob der Staat nicht geradezu alle Bühnen selbst übernehmen könnte? Diese Frage ist durchaus nicht so schnell von der Hand zu weisen. Denn wenn man entgegnet, daß die dabei nöthigen finanziellen Opfer dem Staate nicht zugemuthet werden können, so stimmen wir gern ein, aber wir haben den Nachweis zu fordern, daß hier wirklich großer Geldaufwand nöthig sein werde. Sind die Theater — wir sehen vorläufig von den Hoftheatern ab — nur zum Nachtheile der Unternehmer zu leiten, liegt hier der pekuniäre Nachtheil nothwendig in der Sache, — nun, dann ist es ein moralisches Unrecht, Koncessionen auszuschreiben und zu vergeben. Und bei einigen Städten, in denen nun seit Jahren alle derartige Entreprisen finanziell gescheitert sind, möchte man allerdings einen wohl begründeten Vorwurf gegen diejenigen erheben, welche, noch immer nicht

darüber belehrt, daß das Mißlingen die Schuld der vorliegenden Verhältnisse, nicht bloß der Personen ist, immer wieder neue Kalamitäten durch das Ertheilen neuer Koncessionen herbeiführen. Ist aber eben für jene Bühnen die Möglichkeit gegeben, daß sie ihren Ausgabeetat erwerben, was hat dann der Staat auf das Spiel zu setzen? Andere wenden ein, daß es dem Staate nicht anstehe, sich auf solche Unternehmungen einzulassen; auch pflege er in denselben weniger glücklich zu sein, als der Privatmann. Hier muß besonders entgegen gehalten werden, daß es sich eben nicht um ein industrielles Unternehmen im gewöhnlichen Sinne handelt, sondern um ein Kunstinstitut, das nicht nur von der segensreichsten Wirksamkeit sein kann, sondern auch vermöge seiner glücklichen Begabung im Stande ist, den größten Theil seiner Ausgaben, wenn nicht gar noch mehr als das, zu erwerben. Uebrigens steht es ja dem Staate frei, durch geeignete Maßregeln der Gefahr eines Deficits vorzubeugen. Zuerst hat er keine Konkurrenz zu fürchten, da er andere Unternehmungen gar nicht zulassen soll, und wenn er dem Heere der Seiltänzer und Gaukler aller Art die Thüre weist, so kann man sich darüber nur freuen. Ferner aber wird eine einsichtige Feststellung des Ausgabeetats kein geringes Hülfsmittel sein, um pekuniären Verlegenheiten auszuweichen. Zudem hat die Erfahrung festgestellt, daß ein gut geleitetes

der Kunst treu ergebenes Theater um den Besuch des Publikums nicht erst zu bitten braucht. Nur wenige Städte werden sich finden, wo dasselbe, trotz aller Bemühungen, leer bleibt, und wenn man an diesen Orten genauer untersucht, weshalb die Bewohner sich nicht für die Bühne interessiren, so wird man entweder finden, daß das betreffende Theater dort überhaupt nicht die Fähigkeit hat, sich in der Stadt zu behaupten, weil die Vermögens= und Erwerbsverhältnisse es nicht gestatten, oder daß das unsinnige und unkünstlerische Gebaren der Direktionen die Theaterlust, so zu sagen, todtgeschlagen hat. Im Allgemeinen darf man keck behaupten, daß kein Institut sich solcher Sympathie erfreut wie das Theater, daß es ihm gar nicht schwer wird, sich die Theilnahme des Publikums zu erhalten — wenn es sich nur bemüht das zu sein, was es sein soll. Aber noch einige Momente treten uns entgegen, welche durch eine Uebernahme der Theater von Seiten des Staates, eine ganz und gar veränderte Lage gewinnen. Zuerst und vor Allem ist dies die bürgerliche Stellung des Schauspielerstandes. Trotz alles äußern Glanzes ward dieselbe als nicht befriedigend bezeichnet, und schwerlich sich dieselbe ohne eine durchgreifende Reform des Theaterwesens bessern. Keine Reform führt hier besser zum Ziele, als jene Einreihung der Theater unter die vom Staate unmittelbar geleiteten Anstalten für Kunst

und öffentliche Bildung. Denn indem er den Schauspieler zu einem Gliede des Staatsorganismus macht, legt er ihm Rechte verleihend, auch auf, inhaltsschweren Verpflichtungen gerecht zu werden. Dieser Akt der Gleichstellung in der öffentlichen Meinung wird nicht nur das Vorurtheil, soweit es sich um ein solches handelt; niederwerfen, sondern auch die jedenfalls vorhandenen geistigen und sittlichen Mängel innerhalb der Standesgenossen beseitigen helfen. Denn dann wird es nicht mehr außer dem Talente, eines sich über ernste Bedenken hinwegsetzenden Entschlusses bedürfen, und Befähigte, Gebildete, ja selbst Vornehme einem Berufe zuzuführen, der heut zn Tage zwar nicht mehr verfehmt, aber wie golden auch häufig sein Lohn sei, doch von den Meisten noch sehr mißtrauisch angesehen wird. Unzweifelhaft würde ein solches Nationaltheater ganz andere Kräfte gewinnen, durch diese aber der unsre heutige Bühne beschwerende Ballast von Talentlosen und Ungebildeten entbehrlich gemacht, endlich würden diejenigen, welche es bisher verschmähten, eine höhere Bildungsstufe zu erklimmen, aus ihrer Trägheit emporgerissen werden. Aber abgesehen von der jedenfalls außerordentlich vortheilhaften Einwirkung, welche hierdurch die geistige Entwicklung des Theaters erfahren würde, dürfte sich auch für die äußere Führung ein nicht geringer Vortheil ergeben. Mit Recht klagt man jetzt über die von Tag zu Tag unmäßiger wer-

denden Ansprüche der Sänger und Schauspieler. Denn wenn wir auch einräumen wollen, daß der künstlerischen producierenden Thätigkeit gegenüber ein anderer Maßstab anzulegen sei, als ihn etwa der Beruf des Beamten oder Gelehrten erfordert, so darf doch nimmermehr das Mißverhältniß so groß werden, daß der Schauspieler und Sänger untergeordneter Gattung schon auf der Gehaltsstufe eines höheren Beamten steht. Jetzt ist dies in der That der Fall; ein Jurist, der sich dem Staatsdienste widmet. hat sich lange Zeit zu gedulden, um zu einem Gehalte von 6 — 800 Thalern zu gelangen, eine Summe, welche selbst mittlere Theater den in zweiter Linie stehenden Mitgliedern zahlen. Bringen wir nun noch in Anschlag, daß jener einen mühsamen langwierigen Bildungsgang zurückzulegen hatte, daß nicht wenig Zeit= Geld= und Kraftaufwand erforderlich war, doß ferner eine Reihe schwieriger Prüfungen überstanden werden mußte, während hier eigentlich nichts verlangt wird und der Mangel solcher Einrichtungen eben auszudrücken scheint, daß man nichts fordern dürfe: so wird das Mißverhältniß nur noch größer und bedenklicher. Vielleicht aber läßt sich sagen, daß dieſe Ungleichheit eines innern Grundes nicht entbehrt: uns scheint nemlich jene unverhältnißmäßig bessere Besoldung des Schauspielers ein Ersatz für denselben in zweifacher Beziehung sein. Einmal ist er zu entschädigen für die

größere Unsicherheit seiner Stellung und zweitens für die ungünstige Beurtheilung, welche dem Stande von der allgemeinen Meinung widerfährt. Beseitigen wir diese beiden Nachtheile, so werden wir auch ihrer Konsequenzen ledig: sichern wir die Lage der Schauspieler, wie dies bei wirklich öffentlichen Instituten der Fall sein würde, so brauchen wir ihn nicht für die Unsicherheit schadlos zu halten. Was dann noch an Ungewißheit in seiner äußern Existenz übrig bleibt, wird er als eine Folge seines eignen Verhaltens, nicht der Organisation zu betrachten haben. Es ist unzweifelhaft, daß die Mehrzahl der Bühnenkünstler eine sichere Stellung mit geringerem Gehalte dem glänzenden Kontrakte eines Privatunternehmers vorziehen wird: denn nicht nur, daß sie recht wohl wissen, wie leicht hier die Erfüllung des Zugesicherten unmöglich werden kann, es ist auch eine andere Sache, von dem großen Ganzen des Staates abhängig zu sein, als von Einzelnen. Wird dem Institute überhaupt der industrielle Spekulationscharakter entzogen und an die Stelle desselben eine auf Erfüllung der idealen Aufgabe hinzielende Administration gesetzt, so muß dann auch im Einzelnen das kaufmännische Element zurücktreten und der ideale Gesichtspunkt das ihm gebührende Uebergewicht erhalten. Stellt aber die neue Organisation der Theater den Schauspielerstand auf die Stufe in der öffentlichen Achtung, die ihm gebührt, wird die

vollkommene Gleichstellung für das bürgerliche Leben praktisch ausgesprochen, so hört mit dem Aufheben der Degradation auch das Bedürfniß dieser pekuniären Ausgleichung auf: die Ungleichheit wird sich auf das nothwendige Maß beschränken und der Schauspielerstand wird, wenn er einer höhern Anschauung fähig ist, mit dem Tausche sehr wohl zufrieden sein.

Fassen wir noch einige Konsequenzen einer in jenem Sinne unternommenen Theaterreform ins Auge! Aus ihrer großen Zahl sollen nur zwei noch hervorgehoben werden, denen eine besondere Wichtigkeit beizulegen ist. Ein solcher Theaterorganismus wird unzweifelhaft zu der Regelung des Pensionswesens führen, welches von so vielen Seiten als einer der bedauerlichsten Mängel bei dem Theater bezeichnet worden ist. In der That befinden sich nicht viele Theater im Besitze einer leidlich fundierten Pensions- und Wittwenkasse, bei andern liegen nur schwache Anfänge vor, und eine große Anzahl von Bühnen entbehrt einer solchen Einrichtung ganz und gar. So lange die Administration einer großen Menge von Theatern in den Händen von Einzelunternehmern bleiben, und so lange die Städte bei ihren Koncessionsertheilungen von so wenig künstlerischer Einsicht und Liebe zur Kunst ausgehen, ist eine befriedigende Gestaltung dieses hochwichtigen Punktes nicht zu erwarten. Tritt die Bühne in den Staatsverband, so ergibt sich

eine Ordnung des Pensionswesens von selbst. Was aber fast noch wichtiger zu sein scheint, ist, daß eine staatliche Administration der Bühne auf jeden Fall zu der Gründung einer Theaterschule führen muß. Denn man wird sich nicht dagegen gleichgiltig erhalten können, wer sich der Bühne widmet, man wird bestimmte Anforderungen an die geistige Bildung des Schauspielers machen und darum den aufwachsenden Talenten Gelegenheit bieten müssen, sich theoretisch und praktisch für die Bühne vorzubilden. Es ist mancherlei gegen die Einrichtung solcher Schulen gesagt worden, auf der andern Seite haben sie Fürsprecher gefunden, unter denen wir Eduard Devrient obenanstellen. Dieser hat sowohl in seinen an interessanten Bemerkungen über Schauspielkunst und Theaterwesen überreichen Briefen aus Paris (dramatische Werke 4. Band) als auch in einer eignen in demselben Bande befindlichen Abhandlung „Ueber Theaterschule" sich so gründlich über dieses Kapitel ausgesprochen, daß wir unbedingt auf ihn verweisen können. Seit der Zeit, daß jene Schriften veröffentlicht wurden, hat sich im Bühnenwesen nichts ereignet, was den Wunsch nach Errichtung solcher Anstalten rückgängig werden ließe, vielmehr hat sich das Bedürfniß durch den fortschreitenden Verfall der Kunst nur noch gesteigert. Wir wollen nur auf einen Punkt aufmerksam machen, der von Jahr zu Jahr an Bedenklichkeit zunimmt:

auf die innere mehr überhand nehmende Unfähigkeit unsrer Schauspieler, zu sprechen. Während Bildung des Organes, Beherrschung der Sprache eine Voraussetzung sein sollte, die vor dem Betreten der Bühne wenigstens zum Theil erfüllt sein sollte, sind wir jetzt in der Lage, es dem Bühnendarsteller zum besonderen Lobe anzurechnen, wenn er deutlich und schön zu sprechen versteht. Selbst Schauspieler von leidlichem Rufe lassen uns nicht selten darüber im Ungewissen, ob sie wirklich deutsch reden, und bisweilen wird auf diese Weise das Verständniß eines Stückes dem Zuschauer fast unmöglich gemacht. Die Vorstellung gleicht einem trüben von Wolken bedeckten Himmel, an dem dann und wann eine Ahnung der hinter dem Wolkenschleier verborgenen Bläue hindurchblickt. Macht es nicht schon diese grenzenlose Sprechverwilderung nothwendig, auf die Heranbildung von Talenten Bedacht zu nehmen? Denn während es bei einsichtiger Leitung dem Jüngling oder dem Mädchen unschwer fallen müßte, sich eine tüchtige Sprachtechnik anzueignen, lassen sich später die angewöhnten Unarten nur höchst mühsam beseitigen, zumal da die Erkenntniß der eignen Schwächen nirgends seltener sich einstellt, als im Schauspielerstande. Was gegen die Theaterschule gesagt worden ist, scheint durchaus nicht stichhaltig; es kommt nur darauf an, daß man die richtige Weise der Einrichtung findet. Man darf freilich weder eine rein

theoretische. noch eine rein praktische Anstalt gründen: behält man aber den Grundsatz im Auge, daß der Schauspieler auf eine tüchtige allgemeine Bildung, namentlich auf Kenntniß der Sprache, Litteratur und Geschichte dringend angewiesen ist, daß ferner die speciell technischen Vorstudien gründlich getrieben werden müssen, und setzt man endlich eine solche Schule in unmittelbare Verbindung mit einer großen Bühne, so wird man die Hauptfundamente derselben haben. Jedenfalls aber, selbst wenn der eine oder andere Einwand zu beachten wäre, müßte man doch einen Versuch machen und sich nicht begnügen, hie und da mißlungene Entreprisen der Art als Beweise für die Unmöglichkeit oder Untauglichkeit der Sache gelten zu lassen. Denn wie es mit dem Theater ohne Theaterschulen geworden ist, das sehen wir nur zu deutlich: warum soll man nicht versuchen, was diese für eine Hilfe gewähren könnten?

Gesetzt nun, der Staat wäre nicht abgeneigt, sich des Bühnenwesens unmittelbar anzunehmen und die Theater in die Reihe der Kunst- und Bildungsanstalten einzufügen, die ihm unmittelbar anzugehören, wie würde ein solcher Organismus wohl herzustellen sein? Vor Allem gehört dazu, daß das Theater dem Ressort der Polizei entzogen wird, die nur in äußerlichen Dingen, nicht in Bezug auf seinen geistigen und sittlichen Inhalt mit ihm etwas zu thun haben kann. Von Rechtswegen gehört das Bühnenwesen

dahin, wo die übrigen Kunstanstalten ihre administrative Spitze haben, und in einem durchgebildeten Staatsorganismus kann es nur das Unterrichts- und Kultusministerium sein, welche diese Spitze darstellt. Die erste Frage, welche dann aufzuwerfen ist, lautet: wo sollen sich Theater befinden? Und hier würde zu antworten sein: nur da, wo eine sorgfältige Erwägung auf Grund eingehender statistischer Erörterungen die Ueberzeugung gewährt, ein Theater könne sich bei tüchtiger Verwaltung und angemessener Etatsnormierung selbst erhalten. Denn das ist allerdings festzuhalten, daß die Hilfe des Staates nur in dringenden Fällen, welche nicht durch Verschuldung des Institutes eintreten, in Anspruch genommen werden darf. Man glaube aber ja nicht, daß diese Fälle häufig eintreten müßten: denn wenn irgendwo, so steht bei dem Theater das künstlerische Streben mit dem materiellen Erfolge in engem Zusammenhange. Man wendet vielleicht ein, daß so genaue statistische Nachweise gar nicht geliefert werden könnten, daß sich die Ueberzeugung von der Fähigkeit einer Stadt, ein Theater dauernd zu erhalten, gewinnen lasse. Ist dies wahr, so ist einfach zu entgegnen: auf welche Ueberzeugung hin ertheilt man denn jetzt die Koncessionen? Doch wohl auf keine andere, als auf die, daß es dem betreffenden Unternehmer möglich sein werde, sich ehrenvoll zu behaupten. Aber es ist zuzugeben, eine sichere Vorausbe-

rechnung ist nicht aufzustellen: deshalb beobachte man das äußerste Maß von Vorsicht und gründe nur sehr wenige stehende Theater. Nur den allergrößten Städten, welche kaum einen Zweifel übrig lassen, ob sich eine Bühne ständig halten könne, gebe man eine solche für das ganze Jahr. Auch da aber stelle man den Etat nicht zu hoch, belaste ihn nicht mit unnöthigem Balletaufwande, vereinfache das Dekorationswesen, treibe keinen Ausstattungsunfug, noch belade man den Etat mit einer Menge von Gagen an ganz unnütze Personen, wie wir das namentlich bei großen Hoftheatern bisweilen finden, daß eigentlich nur der Kassierer wissen kann, wer engagiert ist, nicht das Publikum, das manche dieser geheimen Mitglieder kaum einmal des Jahres zu sehen bekommt. Bei dem unverhältnißmäßig größern Aufwande der Oper kann es hie und da in Frage kommen, ob es nicht angemessener sei, einzelne Bühnen in Mittelstädten auf das Schauspiel zu beschränken, um dieses desto sorgfältiger pflegen zu können. Die Spitze dieser stehenden Theater bildet dann natürlich das Theater der Residenz, das Hoftheater. Es ist kaum zu erwarten, daß der Hof sich dagegen sträuben werde, dasselbe der Leitung des Staates zu überlassen, da es ja auch dem Hofe nur darum zu thun sein kann, die künstlerische Entwicklung der Bühne möglichst zu fördern. Ja, es läßt sich sogar annehmen, daß den wachsenden Ansprüchen des

Stats gegenüber eine solche Abgabe, welche dann eine geringere Unterstützungssumme in Anspruch nähme, sehr erwünscht sein möchte. Auf der andern Seite kann sich der Staat mit der Leitung der Residenzbühne durch die Hofbeamten wohl einverstehen, wenn den Principien, von denen er dem Theater gegenüber ausgeht und an denen er festhalten muß, Rechnung getragen wird. Tritt aber ein Konflikt in den Anschauungen und Grundsätzen der Hofintendanz und der Staatsverwaltung ein, so ist im Interesse des Ganzen zu wünschen, daß der Staat die ihm zustehende Gewalt ausübe. Es ist in der That schon jetzt wunderbar genug, daß die Theater der Residenzstädte, die bei allem Glanze doch den Abfall von der Kunst und die Versunkenheit in den Materialismus so deutlich zeigen, die auch in socialer und sittlicher Beziehung oft genug Anlaß zu Tadel und Vorwurf geben, die Aufmerksamkeit der um das Wohl des Ganzen unablässig bemühten Staatsmänner nicht schon längst und in hohem Grade auf sich gezogen haben. Dem Hofe selbst mag die geringste Schuld beigemessen werden, da er von den vorhandenen Zuständen und den von dem Theater ausgehenden Einflüssen schwerlich genauere Notiz nehmen kann. Erwünscht aber möchte es in jedem Falle sein, wenn auch die Hofbühnen nicht sowohl unter der Leitung der Hofbeamten, als damit beauftragter Staatsdiener ständen, insbesondere wegen

der zu erzielenden Uebereinstimmung der Theaterverwaltungen.

Es beschränke sich also die Zahl der stehenden Theater, welche nur einer Stadt angehören, auf das knappeste Maß, indem nur diejenigen Städte, in welchen die Existenz einer Bühne bei einem angemessenen Etat gesichert scheint, eine solche erhalten. Damit aber kann die Sache nicht abgemacht sein, weil sonst viele Mittel- und kleine Städte, deren Verhältnisse einer Bühne wohl eine periodische Existenz gewähren können, des Theaters ganz und gar verlustig würden. Da dies ein unbilliges Verfahren sein würde, so ist ein Ausweg zu suchen, der ohne diesen Orten zu viel zuzumuthen, die Wiederkehr von Zuständen abwehrt, wie sie das jetzige Wanderbühnenwesen in so trauriger Weise zeigt. Zu diesem Zwecke schlagen wir vor, daß man einzelne Theaterbezirke bilde: diese würden aus einer Anzahl mittlerer und kleinerer Städte bestehen, auf welche dann ein Theater so zu vertheilen wäre, daß je nach der Ertragsfähigkeit des einzelnen Ortes die Bühnen jedem 1, 2, 3 Monate angehörten und zwar in einer bestimmten vorher bekanntzumachenden oder zu vereinbarenden Reihenfolge. Selbstverständlich ist, daß auch hier die Ausgabeetats nach sorgfältiger Erörterung festzustellen sind, und daß man da, wo der Bezirk eine geringere Ertragskraft zeigt, einen kostspieligen Opernaufwand ganz und gar zu

vermeiden ist. Wo die Bildung eines solchen Bühnenbezirks aus finanziellen Bedenken unräthlich erscheint, ist davon gänzlich abzusehen, so wie auch überhaupt alle Orte auszuschließen sind, deren Kleinheit oder Armuth das Bestehen einer Bühne auch bei einfachem Etat und auf kurze Zeit zweifelhaft erscheinen lassen. Es versteht sich nach früheren Erörterungen von selbst, daß die reisenden Gesellschaften jetziger Art sowie die Sommer- und Tivolitheater gänzlich aufzugeben sind.

Was nun die Administration dieses Bühnenverbandes betrifft, so ist zunächst ein allgemeines Theatergesetz zu erlassen, welches auf alle Bühnen eines Staates gleiche Anwendung leidet. In dasselbe sind außer den auf die künstlerische Thätigkeit sich beziehenden Vorschriften auch Bestimmungen in Bezug auf das sittliche Verhalten und überhaupt Disciplinarbestimmungen aufzunehmen. Zugleich enthält dasselbe die nöthigen Hinweis auf die Voraussetzungen, von deren Erfüllung die Anstellung des Schauspielers abhängt, sowie die Organisation der mit der Hauptbühne in Verbindung stehenden Theaterschule. Ebenso wird das Pensionswesen durch gewisse allgemeingiltige Vorschriften geregelt. Ist es möglich, daß sich die einzelnen Staaten allmählich über die für die Administration der Bühnen zu befolgenden Grundsätze einigen, indem sie, wie dies schon jetzt der Fall ist, zu einem großen Theaterkartel

zusammentreten, so wird auch dies von wesentlichem Nutzen sein. Aber es muß dieser Bühnenverband über den polizeilichen Gesichtspunkt hinausgehen und auf eine gemeinschaftliche Förderung des Kunstlebens bedacht sein. Dazu wird vor Allem eine Vereinbarung über die Theateretats führen, welche auf eine Gleichmäßigkeit der Gagesätze und Gastspielhonorare hinarbeitet, ohne dabei die Verschiedenheit der vorhandenen Mittel zu übersehen. Die Verwaltung der Bühnen selbst endlich ist in die Hände tüchtiger technischer Direktoren zu legen, welche wo möglich aus dem Stande der Schauspieler selbst hervorgegangen sind, Männer von Kunsteinsicht, praktischer Erfahrung und sittlichem Charakter; dieselben aber dürfen selbst nicht auftreten. Finden sich innerhalb der Berufsgenossenschaft befähigte Persönlichkeiten nicht, so empfehlen sich für die Leitung der Bühnen dramatische und dramaturgische Schriftsteller von anerkanntem Talent und Charakter. Wo der Etat der Bühne es irgend zuläßt, möchte übrigens überall eine solche litterarische Kapacität anzustellen sein, um den Zusammenhang zwischen dem Theater und der Litteratur zu erhalten und die Interessen der letzteren fortwährend zu vertreten. Endlich wird es ein derartiger Organismus von selbst mit sich bringen, daß sich in dem betreffenden Ministerium eine mit der obersten Leitung aller Bühnenangelegenheiten betraute Persönlichkeit befindet.

In kurzen Umrissen geben wir so ein Bild des Theaterwesens, wie es unter der unmittelbaren Leitung des Staates sich entwickeln würde: in detaillierte Pläne uns zu vertiefen ist jetzt noch nicht Zeit, da leider nicht viel Aussicht vorhanden ist, derartige Gedanken verwirklicht zu sehen. Doch werden auch diejenigen, welche keine Lust haben, auf solche Reformen einzugehen, zugeben müssen, daß die Umgestaltung weniger Schwierigkeiten zeigt, als man auf den ersten Blick meinen könnte. In der That würde ein so einfacher Organismus entstehen, daß der Staat, der an weit kompliciertere Bildungen gewöhnt ist, davor nicht zurückzuweichen brauchte. Wir wollen aber unsere Wünsche nicht zu hoch spannen, damit wenigstens das erfüllt werde, was sich als unabweislich nothwendig herausstellt. Ebenso dürfen wir nicht verkennen, daß eine so durchgreifende Umgestaltung, wie sie hier vorgezeichnet wurde, zunächst noch auf sehr bedeutende Schwierigkeiten stößt. Diese liegen in den gegenwärtigen Theaterzuständen, welche allerdings nicht durch einen Zauberschlag zu beseitigen sind, am wenigsten in größern Staaten: leicht und ohne Mühe möchte ein kleineres Land mit einer solchen Reform vorgehen können, obwohl dann wieder zu bemerken ist, daß erst durch die Theilnahme der großen theaterreichen Staaten ein befriedigendes Resultat erzielt werden kann. Dazu kommen die allgemeinen Zeitverhältnisse: diese sind so ernster

und bedenklicher Art, daß die Aufmerksamkeit und Thätigkeit der Staatsverwaltung in so hohem Grade und so von allen Seiten in Anspruch genommen wird, daß dieselbe kaum daran denken kann, da zu organisieren, wo es nicht ganz unabweisbar nothwendig ist. Einer friedlicheren Zeit, wo die politische Konstellation weniger bedenklich, die Nahrungslosigkeit weniger bedrohlich, das sociale Leben weniger unterwühlt und zerklüftet sein wird — und es wird ja eine solche bessere Zeit nicht ausbleiben, wenn es uns sonst ernstlich darum zu thun ist — weisen wir eine solche Organisation zu. Aber indem wir diesen Theil der Aufgabe freiwillig hinausschieben, haben wir dadurch eine dringende Verpflichtung, jetzt wenigstens das zu thun, was eine weitere Verzögerung nicht gestattet. Daß Etwas geschehe, verlangen gerade diejenigen Zustände, deren Ueberwachung und Besserung jetzt die Sorge des Staates in vollem Maße beansprucht: denn das verfallene und verfallende Theaterwesen steht mit jenen in engem Zusammenhange. Danach stellt es sich als die letzte Aufgabe dieses Abschnittes heraus, auf das aufmerksam zu machen, was von Seiten der Gemeinschaft und ihrer leitenden Organe für das Bühnenwesen unter allen Umständen geschehen muß. Vor Allem ist dem Unwesen und Unfuge der reisenden Gesellschaften niederen Ranges ein Ende zu machen: denn dieselben sind in jeder Weise unnütz, ja sogar verderblich.

Sie haben nicht nur Nichts gemein mit der Kunst und Poesie, sondern sie entwürdigen sogar beide und belasten das ganze Theaterwesen mit dem Schatten allgemeiner Mißachtung. Als industrielle Unternehmungen betrachtet, sind sie zumeist ohne alle sichere Basis und darum die Quelle unendlicher Kalamitäten, welche nicht bloß den Stand der Komödianten, sondern auch mittelbar die Bewohner der Ortschaften treffen, in denen sie ihre Bretter aufschlagen. Sie bezeichnen sich endlich als Beförderer der Leichtfertigkeit und Unmoralität und bilden geradezu Pflanzschulen für Zustände, welche mit den Grundsätzen, von denen die Staatsgemeinschaft ausgehen muß und die sie sonst scharf zu betonen pflegt, in unauflöslichem Widerspruche stehen. Alles in Allem genommen, sie sind in jeder Beziehung unwürdig, in unserm jetzigen Kulturleben noch fortzubestehen. Es wäre nun zwar das Beste, man beseitigte diese kleinen Wandertheater durch eine allgemeine Koncessionsentziehung, die von den meisten gar wohl verdient sein möchte, aber derartigen Gewaltschritten stehen immer einige Bedenken entgegen. Denn man würde das Unrecht, welches man begieng, daß man diese Unternehmungen nicht bloß duldete, sondern sogar mit rechtlicher Befugniß ausstattete, dadurch gut machen, daß man ein neues Unrecht begienge. Und so schwer es Jemandem, der ein Dutzend solcher reisenden Truppen kennen zu lernen

Gelegenheit hatte, fallen muß, die Existenz derselben zu prolongieren, so kann er doch nicht einmal gewährte Rechte entziehen wollen. So bleibt nur zweierlei übrig: erstens hat man die noch koncessionierten Theater strenger zu überwachen, und zweitens darf man zunächst neue Koncessionen nicht ertheilen. Die erste Forderung enthält durchaus nichts Anderes, als was bereits gegeben ist: man hat nur die schon obliegende Pflicht gewissenhaft zu erfüllen. Wie dies zu geschehen habe, bleibt dem Ermessen der Behörde überlassen, aber geschehen muß es, und an Anhaltpunkten fehlt es nicht. Man beaufsichtige nur die künstlerischen Leistungen — wenn man dieses Schauspielern so nennen soll — verbiete unnachsichtig alle gemeinen und unsittlichen Fabrikate und verhindere Uebergriffe in die höhern Gebiete, welche durch Darstellungen in solchen Kreisen nur entwürdigt werden können. Man untersuche die finanziellen Verhältnisse, gestatte nicht, daß Unternehmungen fortbestehen, die längst als untergegangen betrachtet werden müßten und dulde nicht, daß das Geschäft zur Schwindelei werde und die Betheiligten dabei zu Grunde gehen. Eben so sei man unnachsichtig gegen das gewöhnliche unmoralische Treiben dieser Gesellschaften und gestatte nicht das Ueberhandnehmen höchst verwerflicher und in ihren Folgen weit hinausreichender Verhältnisse. Wird hier eine Zeit lang der polizeiliche Standpunkt, den der Staat dem Theater

gegenüber einnimmt, mit Konsequenz und Ernst durchgeführt, so wird sich sicherlich die Zahl der koncessionierten Gesellschaften bald von selbst reducieren, ohne daß es eines Gewaltschrittes bedarf. Ertheilt man dann außerdem keine neuen Erlaubnisse, so werden wir in wenigen Jahren diese Wanderbühnen niedern Ranges beseitigt sehen, und damit ist ein wichtiger Schritt für die Fortentwicklung des deutschen Theaters und für seine Feststellung in der allgemeinen Achtung geschehen. Was hier die einzelne Landesverwaltung thut, kann in seinem Erfolge durchaus nicht dadurch benachtheiligt werden, daß ein benachbarter Staat es vorzieht, dem Unwesen nicht zu steuern: hier hat jedes Land die volle Kraft, innerhalb seiner Grenzen mit der Reform zu beginnen.

Demnächst bedarf es auch eines Einschreitens gegen die allerwärts aufwachsenden Tivolitheater, denn auch diese können im Ganzen nur als Institute bezeichnet werden, verderblich für Kunst, Geschmack und Sitte, als Ausflüsse materialistischer Richtungen und als Unterstützungen derselben. Man wird hier um so leichter eingreifen können, als theils das Tivoliwesen mit den Wanderbühnen zusammenhängt, theils die Erlaubniß, in der Arena zu spielen, in der Regel alljährlich neu eingeholt wird.

Schwieriger wird die Sache bei den städtischen Theatern; doch ist zu hoffen, daß hier die städtischen Behörden

nach und nach von der verkehrten Auffassung, welche die meisten ihren Bühnen gegenüber haben, zurückkommen, und gleichfalls ist zu erwarten, daß der Staat den ihm zustehenden Einfluß, dies herbeizuführen, ausüben wird. Vor allen Dingen sollen die Städte mittlerer Größe, die weder eine bedeutende Unterstützung zu geben vermögen, noch vermöge ihrer pekuniären Verhältnisse einer Bühne hinreichenden Ertrag versprechen, von einer solchen ganz und gar absehen. Eine Belastung aber durch Pachtabgaben, durch Forderungen mehrerer Benefize für städtische Anstalten sollte geradezu nirgends stattfinden. In großen Städten wäre von einer Theaterdirektion jedenfalls zu verlangen, daß dieselbe eine gewisse Höhe des Etats nicht überschritte, selbst dann nicht, wenn die Vermögensverhältnisse des Unternehmers eine hinreichende Garantie bieten. Denn es handelt sich darum, ein dauerndes Bestehen des Institutes zu sichern, nicht einen momentanen Glanz zu geben, der auf zufälligen Verhältnissen beruht, welche schon bei der nächsten Direktion andere sein können. Als wünschenswerth ist es nun ganz besonders zu bezeichnen, daß die städtischen Theater aufhören, Privatunternehmungen zu sein und Eigenthum der Städte selbst werden. Wenn es in späterer Zeit dazu kommen soll, daß die Theater ein Glied des Staatsorganismus werden, so ist diese Uebernahme von Seiten der Städte der richtige und nothwendige Ueber=

gang dazu; ja es reicht vielleicht später eine Vereinbarung zwischen Staat und Stadt hin, um diese Anstalten unter der Oberaufsicht des ersteren als Eigenthum der letzteren fortbestehen zu lassen. Was auch immer dagegen gesagt sein mag, wie man sich auch darauf stützen möge, daß vorliegenden Erfahrungen nach solche städtische Entreprisen weit kostspieliger und schwieriger sein, alle Einwendungen ermangeln des ausreichenden Gewichtes. Denn wenn man schlechte Erfahrungen machte, so lag das nur an der Art, wie man die Sache betrieb, an der Einrichtung, an der ausführenden Persönlichkeit, an den Ansprüchen, welche man erhob, nicht an der Sache selbst. Es muß immer wieder wiederholt werden: wenn die Theater Unternehmungen sind, auf die man sich ohne Verlust zu leiden nicht einlassen kann, dann darf man dieselben auch nicht Privatunternehmern überlassen. Ist es aber möglich, daß sie sich nicht nur erhalten, sondern auch — worauf man sich gern beruft — öfters sogar Gewinn abwerfen, nun dann wird auch das städtische Institut bestehen können, welches nur die Aufgabe hat sich zu erhalten und wahrscheinlich von der allgemeinen Theilnahme nicht ohne unmittelbare Unterstützung gelassen wird. Darauf also ist hinzuwirken, daß die Städte ihre Theater selbst halten, daß sie die Leitung derselben einem angestellten technischen Direktor übergeben und von einer Verpachtung, Ver-

miethung 2c. gänzlich absehen. Nächst der Aufhebung oder dem Absterben der Wanderbühnen ist die Entstehung städtischer Bühnen als der wichtigste Fortschritt der Theaterentwicklung anzusehen, der zunächst möglich ist: jener wäre mehr negativer, dieser ist entschieden positiver Natur. In dieser Beziehung erweist es sich als die Aufgabe des Staates, diesen Fortschritt zu begünstigen und zu vermitteln. Da wo es gelingt, eine solche Aenderung des Verwaltungsprincipes herbeizuführen, beschränkt sich dann die beaufsichtigende Stellung, welche er allen öffentlichen Anstalten, auch den im Privatbesitze befindlichen gegenüber einnehmen muß, von selbst. Denn jenes Aufgeben des Koncessionswesens bedingt eine höhere Anschauung von dem Wesen der Bühne und ihrer Bedeutung und läßt deshalb von vornherein eine würdigere Behandlung derselben erwarten. Gleichwohl wird er nicht unterlassen dürfen, den künstlerischen und sittlichen Inhalt der Bühne sorgfältig zu beobachten. Wo aber an dem Koncessionswesen festgehalten wird, muß die Aufsicht eine weit eingehendere sein; dieselbe steht natürlich zunächst der städtischen Behörde zu, aber es darf dabei nicht sein Bewenden haben, da die von der Bühne eventuell ausgehenden schlimmen Einwirkungen durchaus allgemeiner Art sind und den Staat selbst benachtheiligen. Namentlich ist eine strenge Prüfung der

Statsverhältnisse und ein scharfes Auge für den sittlichen und künstlerischen Geist des Unternehmens nothwendig.

Den Hoftheatern endlich gegenüber verschwindet die Verpflichtung des Staates gänzlich, die materielle Lebensfähigkeit der Bühne im Auge zu behalten: denn hier ist eben durch die Munificenz des Hofes dafür gesorgt, daß eine lähmende Störung nicht eintreten kann. Dagegen ist das künstlerische und sittliche Gebaren dieser Anstalten dem Staate durchaus nicht gleichgiltig, oder soll es nicht sein. Eine Hingabe an die materialistischen Tendenzen der Gegenwart ist eben so sehr den Interessen des Staates zuwider, als sie die Stellung und Wirksamkeit der Bühne in empfindlicher Weise bedroht. Moderne Theaterstücke mit frivoler Tendenz oder wenigstens auf dem Grunde einer leichtfertigen Lebensanschauung ruhend sind, wie wir schon bemerkten, weit gefährlicher als diejenigen Dramen, welche sich in politischen Anspielungen und liberalen Phrasen ergehen; denn diese verklingen schnell und erregen höchstens für den Augenblick, während jene nur zu leicht Eingang finden, Wurzel schlagen und die sittliche Lebensanschauung alterieren. Das Repertoir der Hoftheater kann, wenn es sich in die seichten Gewässer der französischen Lustspiellitteratur oder in den Sumpf der deutschen Nachahmer verliert, einer aufmerksamen Ueberwachung nicht entwischen, die in dem von uns angedeuteten Sinne der freien Bewegung nimmermehr

schaden, sondern vielmehr die Hindernisse, welche den Weg zur Erfüllung der wahren Aufgabe erschweren, aus dem Wege schaffen wird. Eben so wenig kann den Hoftheatern das Recht eingeräumt werden, unsittliche Zustände in sich zu dulden, während dieselben sonst überall mit Nachdruck bekämpft werden. Es kann hier nicht der Ort sein, durch Beispiele darzuthun, daß es auch bei den ersten Bühnen häufig an sittlichem Wandel mangelt, und je öffentlicher dergleichen Vorkommnisse durch die öffentliche Stellung der betreffenden Personen werden, um so weniger können sie laut oder schweigend gutgeheißen werden. Dem Hofe aber, welcher dem Lande und insbesondere der Residenzstadt mit bedeutendem Kostenaufwande eine Kunstanstalt zu geben gedenkt, welche ein Schmuck derselben sein soll, kann unmöglich hier durch unzeitige Toleranz gedient sein, welche das ganze Institut, wenn nicht um Besuch und oberflächliche Theilnahme, so doch um die tiefere Achtung aller wahrhaft Gebildeten liegt. —

Wenn in diesem Sinne sich der Staat des Bühnenwesens annimmt, dann dürfen Alle, welche noch an eine höhere Bedeutung desselben und an seine Fähigkeit, ein wichtiges und ersprießliches Glied in unserm geistigen und künstlerischen Leben zu sein, glauben, die frohsten Hoffnungen hegen. Denn wie schwierig auch die Aufgabe im Anfange erschien, wird sie erst tüchtig in Angriff

genommen, so wird sie von Jahr zu Jahr leichter werden, weil der Erfolg nicht ausbleiben wird. Es bedarf nur erst der Ueberzeugung, daß das Theater in unserer Zeit etwas Anderes ist als es sein soll und man wird bald der ersten Erkenntniß die zweite hinzufügen, daß es seine höhere Bestimmung auch erfüllen kann. Darauf, und nur darauf kommt es an. Sollte sich aber jene Anschauung nicht einstellen, dann sollte wenigstens die Erkenntniß nicht ausbleiben, daß Vieles in unserm Theaterwesen mit den Grundsätzen, welche die staatliche Gemeinschaft an die Spitze ihrer Existenz stellt, in feindseligstem Gegensatze steht. Schon diese Erkenntniß wird uns aus der heillosen Inkonsequenz herausreißen, welche materialistisches und unchristliches Getreibe auf der einen Seite laut und hart verdammt und auf der andern ungestraft bestehen läßt. Der wichtigsten aber von den Grundlagen, auf welchen unsere bürgerliche und staatliche Gemeinschaft ruht, wollen wir im nächstfolgenden Abschnitte unsre besondere Aufmerksamkeit widmen. Es ist dies das Christenthum: dessen Stellung zu dem Theater werden wir daher demnächst ins Auge zu fassen haben. —



Zweites Kapitel.

Das Theater und das Christenthum.

Daß schon unser Vorhaben, wie es sich in der Aufschrift ankündigt, bei manchem Leser Anstoß erregen wird, müssen wir leider mit Bestimmtheit voraussetzen: denn nicht Wenige zeigen lebhafte Abneigung und unverhülltes Mißtrauen gegen Bestrebungen, welche das Christenthum aus seiner isolierten Stellung, in der es lange Zeit mehr außerhalb des Lebens, als in demselben stand, in die ihm gebührende Stelle und Thätigkeit zurückrufen wollen. Man hat sich zu sehr gewöhnt, die einzelnen Lebensgebiete für sich zu betrachten und hat ihre Zusammengehörigkeit, sowie ihre Beziehung zu der gemeinschaftlichen Basis zu beachten verlernt. Nirgends aber tritt dies deutlicher hervor, als in Bezug auf unsre christliche Religion. Das moderne geistige, politische und sociale Leben haben sich in gleichem Grade zur Unabhängigkeit vom Christenthume, wie zur Selbständigkeit unter einander ausgebildet. Man hörte zwar nicht auf anzuerkennen, daß das Christenthum der Ausgangspunkt und die Basis unseres Lebens sei, aber

man ließ es bei der still ruhenden Basis bewenden und schnitt ihre lebendige Wirksamkeit, die sich nach allen Seiten hin erstrecken sollte, ab. So bildete sich allmählich, je höher die Entwicklung der einzelnen Lebensgebiete stieg und je kunstvoller ihr Organismus wurde, eine um so größere Kluft zwischen Religion und Leben. Dazu kam, daß auch innerhalb der Religion selbst die Emancipationslust sich zur Geltung brachte und an die Stelle des unveränderlichen positiven Glaubens die subjektive Auffassung des Einzelnen zu setzen versuchte. Es ist hier nicht der Ort zu zeigen, welche inhaltvolle Folgen im Geleite dieser Bestrebungen waren, aber gewiß ist, daß die Macht der Religion, ihre Stellung im Leben, welche durch die selbständige Entwicklung des Lebens selbst schon geschmälert wurde, noch dadurch verringert ward, daß die individuelle Ansicht und Deutung an dem unmittelbar göttlichen Inhalte derselben zu rütteln und zu kürzen bemüht war. Zu allen Zeiten aber ist die bessere und tiefere Anschauung von göttlichen und menschlichen Dingen nicht stumm geblieben: auch in den Zeiten, wo die positive Gläubigkeit von rationalistischer Freidenkerei erdrückt zu werden drohte und das Leben seines nothwendigen Zusammenhanges mit dem Christenthum fast ledig ward, haben sich stets besser Denkende laut und eindringlich vernehmen lassen. Aber es gelang ihnen nicht, eine siegreiche

Zweites Kapitel.

Das Theater und das Christenthum.

Daß schon unser Vorhaben, wie es sich in der Aufschrift ankündigt, bei manchem Leser Anstoß erregen wird, müssen wir leider mit Bestimmtheit voraussetzen: denn nicht Wenige zeigen lebhafte Abneigung und unverhülltes Mißtrauen gegen Bestrebungen, welche das Christenthum aus seiner isolierten Stellung, in der es lange Zeit mehr außerhalb des Lebens, als in demselben stand, in die ihm gebührende Stelle und Thätigkeit zurückrufen wollen. Man hat sich zu sehr gewöhnt, die einzelnen Lebensgebiete für sich zu betrachten und hat ihre Zusammengehörigkeit, sowie ihre Beziehung zu der gemeinschaftlichen Basis zu beachten verlernt. Nirgends aber tritt dies deutlicher hervor, als in Bezug auf unsre christliche Religion. Das moderne geistige, politische und sociale Leben haben sich in gleichem Grade zur Unabhängigkeit vom Christenthume, wie zur Selbständigkeit unter einander ausgebildet. Man hörte zwar nicht auf anzuerkennen, daß das Christenthum der Ausgangspunkt und die Basis unseres Lebens sei, aber

man ließ es bei der still ruhenden Basis bewenden und schnitt ihre lebendige Wirksamkeit, die sich nach allen Seiten hin erstrecken sollte, ab. So bildete sich allmählich, je höher die Entwicklung der einzelnen Lebensgebiete stieg und je kunstvoller ihr Organismus wurde, eine um so größere Kluft zwischen Religion und Leben. Dazu kam, daß auch innerhalb der Religion selbst die Emancipationslust sich zur Geltung brachte und an die Stelle des unveränderlichen positiven Glaubens die subjektive Auffassung des Einzelnen zu setzen versuchte. Es ist hier nicht der Ort zu zeigen, welche inhaltvolle Folgen im Geleite dieser Bestrebungen waren, aber gewiß ist, daß die Macht der Religion, ihre Stellung im Leben, welche durch die selbständige Entwicklung des Lebens selbst schon geschmälert wurde, noch dadurch verringert ward, daß die individuelle Ansicht und Deutung an dem unmittelbar göttlichen Inhalte derselben zu rütteln und zu kürzen bemüht war. Zu allen Zeiten aber ist die bessere und tiefere Anschauung von göttlichen und menschlichen Dingen nicht stumm geblieben: auch in den Zeiten, wo die positive Gläubigkeit von rationalistischer Freidenkerei erdrückt zu werden drohte und das Leben seines nothwendigen Zusammenhanges mit dem Christenthum fast ledig ward, haben sich stets besser Denkende laut und eindringlich vernehmen lassen. Aber es gelang ihnen nicht, eine siegreiche

Stellung zu erkämpfen. Denn im äußern und geistigen Leben schien zunächst Alles dasjenige ein mit Frohlocken zu begrüßender Fortschritt, was von jenen mißtrauisch angesehen oder geradezu als Rückschritt beklagt wurde. Es bedurfte einer längeren Erfahrung, erschütternder Ereignisse, nicht zu verdeckender und zu bemäntelnder Zustände, um mit der Erkenntniß, daß hinter der kunstreichen Entwicklung der Form der Kern des Inhaltes zurückgeblieben sei, auch das Bedürfniß und die Sehnsucht nach demselben wieder zurückzubringen. Erst in den letzten Jahren ist dieses Verlangen ein allgemeineres geworden und findet auf den verschiedensten Gebieten lebendigen Ausdruck. Denn wenn wir die Ueberzeugung gewonnen haben, daß hinter der Entwickelung unseres äußern und geistlichen Lebens die religiöse Seite bedeutend zurückgeblieben ist, wenn wir ferner das Christenthum als die ewige und göttliche Quelle alles Lebens erkennen, wenn wir endlich unsre Zustände, namentlich auf dem socialen Gebiete, nicht anders als bedrohlich und verfallend bezeichnen müssen: ist es da nicht natürlich, daß wir in der Vernachlässigung jenes Inhaltes, des christlichen Elementes, die Ursache dessen erblicken, was uns so beklagenswerth wie verbesserungswürdig erscheint? Ist es darum nicht vor allen Dingen erforderlich, daß wir darüber uns Rechenschaft zu geben suchen, welche Beziehung zu dem Christenthume, als der einzig giltigen

Basis alles Erdenlebens, den einzelnen Gebieten und Erscheinungen inwohnt, wie diese Beziehung sich jetzt gestaltet und auf welche Weise sie wieder herzustellen ist? In der That, man kann derartige Bestrebungen nur natürlich, ersprießlich, nothwendig nennen.

Dennoch aber stoßen dieselben nur zu häufig auf Mißtrauen und Mißachtung. Man ist diese Betrachtungsweise so wenig gewohnt, daß man ihr Mangel an innerer Wahrheit zuzuschreiben geneigt ist: man hält sie für künstlich gemacht und legt ihr sehr unlautere Motive unter. Mag auch zu solchem Mißtrauen von Seiten derer, welche an die Stelle der unchristlichen jetzt die christlich sein sollende Phrase setzen, Veranlassung gegeben werden, im Ganzen sollte man sich vor so voreiligem Urtheile hüten. Denn dieses zeigt eben, wie weit Viele noch von der Erkenntniß des Zusammenhanges alles inneren und äußern Lebens entfernt sind. Man übersehe aber auch nicht die Schwierigkeit der Aufgabe: denn so leicht zu erkennen ist, was man verloren hat und was man braucht, so schwer ist es nun den Weg des Wiedererlangens zu zeigen: man zerschneidet leicht ein Band und knüpft es nur mühsam wieder zusammen. Wenn man endlich dabei über gewaltsame Herstellung von gar nicht vorhandenen Beziehungen klagt, von einer willkürlichen Unzusammengehöriges vereinigen wollenden Verfahrungsweise spricht, so übersieht man dabei

häufig, noch abgesehen davon, daß Nichts in unserem Leben ohne eine innige Beziehung zu dem Uebrigen ist, ganz besonders den Gang der historischen Entwicklung. Sehr häufig ist nur in dieser und nur allmählich jenes Bewußtsein einer vorhandenen Beziehung verloren gegangen.

So erscheint vielleicht Manchem das diesem Abschnitte zugewiesene Thema als eine Aeußerung der Willkür: ein Verhältniß des Christenthums zum Theater liegt so ganz außerhalb ihres Anschauungskreises, daß sie hier an ein gewaltsames Verfahren denken. Und doch ist von einer Gewaltsamkeit gar keine Rede: denn ohne schon auf die inneren Beziehungen einzugehen, ohne uns auf das Princip zu berufen, daß nichts ohne Verhältniß zum Christenthum gedacht werden könne, wenn es ein Recht zu bestehen beanspruche, zeigen zwei Umstände die Befugniß unseres Vorhabens. Denn einmal ist das Theater auch bei den christlichen Völkern aus dem religiösen Leben hervorgegangen und von Haus aus in einer Gemeinschaft mit der Kirche gewesen. Zweitens aber ist die Beziehung des Theaters zum Christenthum unendlich oft Gegenstand ernstester Erwägung von Seiten hervorragender Theologen geworden, so daß die verschiedenen hierüber ausgesprochenen Ansichten einen eigenen Abschnitt in der Litteratur des Theaters und in der theologischen Litteratur bilden können. Wir unternehmen also durchaus nichts Neues, wenn wir

diese Beziehung einer neuen Erörterung unterwerfen, nichts Gewaltsames, weil dieselbe äußerlich historisch begründet und von zahlreichen Vorgängern anerkannt ist. Daß dieselbe nicht unberücksichtigt bleiben kann, liegt theils in der Verpflichtung, an wirklich wichtigen Gesichtspunkten nicht vorüberzugehen, theils in der Ueberzeugung, daß es gerade in unseren Tagen Noth thut, den ersten und größten unserer Lebensfaktoren überall und eindringlich dem Gedächtnisse und dem Leben zurückzurufen. Zudem möchte, so viel auch über Theater geschrieben wird, diese Seite in neuerer Zeit am wenigsten berücksichtigt sein, eine nothwendige Folge der oben kurz geschilderten Verhältnisse.*)

Gehen wir von der gegenwärtigen Lage der Dinge aus, so scheint diese allerdings für diejenigen zu sprechen, welche mit dem Inhalte dieses Abschnitt nicht übereinstimmen zu können meinten; denn ein Verhältniß des Theaters zum Christenthum, ist nicht aufzufinden. Wir können nicht sagen, es sei eine freundschaftliche anerkennende Beziehung vorhanden, aber eben so wenig von einer offen ausgesprochenen Feindschaft sprechen. Vielmehr stehen Theater und Kirche — denn wir haben an die äußere Erscheinung des Christenthums

*) In vortrefflicher Weise ist das Verhältniß des Theaters zur Kirche dargestellt von H. Alt (Berlin 1846). Zu vergleichen ist auch Ständlein: Geschichte der Vorstellungen von der Sittlichkeit des Schauspiels (Göttingen 1823).



zu denken — völlig von einander isoliert da, so daß beide kaum Notiz von einander nehmen. Die Bühne hat längst vergessen, daß sie einst von der Kirche ausgieng und hat sich zu völliger Selbständigkeit entwickelt, in dem Laufe dieser Entwickelung aber sich ganz und gar verweltlicht. Die religiösen Stoffe haben aufgehört den Inhalt der Bühnenspiele zu bilden, und an ihre Stelle haben sich weltliche Händel und irdische Leidenschaften gesetzt: eine Beziehung auf christlichen Glauben und christliche Tugend weist kaum irgend eines der neuern Schauspiele auf. Auf der andern Seite hat die Kirche sich nicht in der Lage gesehen, das ihr sich entfremdende Institut auf seine früheren Zustände zurückzuweisen, und dies um so weniger, als aus den Fortschritten, welche das Leben und die Bildung der Menschen machte, ihr andere Hilfsmittel erwuchsen, durch welche sie auf die religiöse und sittliche Bildung einzuwirken vermochte. Sie hat darum der Emancipation der Bühne Hindernisse nicht in den Weg gelegt und sich begnügt, sich von derselben im Ganzen theilnahmlos abzuwenden. Wo sich aber eine Berührung derselben mit dem Theater findet, seit dem Reformationszeitalter, da bestand dieselbe nur in einer negierenden Thätigkeit, indem zu mehreren Malen — wenn auch nicht in dem strengen Tone der alten Kirchenväter, welche in dem Schauspielwesen das antik-heidnische Element bekämpften — ent-

schieden verwerfende Urtheile über das Theater ausgesprochen wurden. Die Darstellung geistlicher Stoffe wurde nun von der Kirche selbst zurückgewiesen und nicht bloß das Heilige der Bühne entzogen, weil dasselbe profaniert wurde, sondern auch die persönliche Einführung des geistlichen Standes als unerlaubt angesehen. In dieser Hinsicht hat sich eine negative restringierende Beziehung der Kirche zum Theater noch auf unsere Tage fortgepflanzt, indem namentlich der Katholicismus streng darauf hält, daß nicht über das Weltliche hinausgegriffen werde, während der Protestantismus im Ganzen weniger gegen die Darstellung der Diener des göttlichen Wortes eiferte. In allerneuester Zeit hat der Erzbischof von Paris sogar den Theatersängern verboten, in den Kirchen zu singen, und damit eine entschiedene Stellung dem Theater gegenüber eingenommen. Im Ganzen aber können wir in unsern Tagen nur von einer indifferenten Stellung beider Institute zu einander reden. Es fragt sich nun, ob dieser Zustand der Gleichgiltigkeit der richtige, durch die Natur der betreffenden Dinge gegebene sei.

Hierbei möchte man im Hinblick auf die historische Entwicklung fragen, auf welche Weise denn das ursprüngliche Verwandtschaftsverhältniß verloren gegangen, wie die gegenseitige Entfremdung eingetreten sei. Vieles kam zusammen, um dies zu bewirken. Die ersten Anfänge des

Schauspielwesens gehören allerdings der Kirche an, sind aber vermöge ihrer großen Einfachheit und Unselbständigkeit nur als erste Anfänge, wie wir sie eben nannten, anzusehen. Schon während dieser ersten Periode zogen aber weltliche Bestandtheile ein, welche nach und nach immer mehr an Ausdehnung zunahmen. Als diese dann das Schauspiel aus der Kirche herausdrängten und auf Markt und Straße übertrugen, begann die Entfremdung, zunächst äußerlich und lokal, indem der Inhalt der Darstellung meist noch geistlich blieb. Allmählich ward auch dies anders, indem das weltliche Beiwerk die Oberhand gewann; damit war der zweite Schlag gegen den Zusammenhang geführt. Es kommt aber hier insbesondere noch die politische Lage Deutschlands und der Gang der gesammten geistigen Entwicklung in Betracht. Die Zeiten des 16. und 17. Jahrhunderts waren wenig geeignet, der Entwicklung des Theaters zu Hülfe zu kommen, da Deutschland von politischen und religiösen Wirren zerrissen war. Das Theaterwesen, das in diesen Zeiten eine tendenziöse Stellung durch eine polemisierende Behandlung der reformatorischen Ideen einnahm, konnte sich um so weniger der Rohheit damaliger Zustände entwinden, als der beklagenswerthe Zerfall der Litteratur in eine gelehrte und volksthümliche vorher schon eingetreten war. In diesem Auftreten der gelehrten Richtung in unserer Litteratur, welche

sich im Theater zuerst in den Schulkomödien und den Nachahmungen der Antike zeigte, haben wir keine Hauptursache für jene Entfremdung von Theater und Kirche, wir können gleich sagen, Theater und Religion zu erblicken. Denn in der Litteratur gieng man auf die Klassiker zurück, und insbesondere folgte man im Drama der verkehrten Auffassung der Franzosen; das Volksmäßige, welches eben ursprünglich mit dem Kirchlichen verbunden gewesen war und in sich in dieser Verbindung (vergl. Devrient, Geschichte der d. Schausp. Band 1. Anhang) noch hier und da erhalten hat, und dessen weitere Pflege und Ausbildung den Zusammenhang mit dem christlich-kirchlichen Elemente bewahrt haben würde, blieb vernachlässigt liegen und versank geradezu in platte Gemeinheit. Die neu entstehende kunstmäßige Poesie setzt sich zwar nicht wider das Christenthum, aber sie suchte sich auch nicht unmittelbar mit demselben zu verbinden. Als nun im Anfange des 18. Jahrhunderts die Bühne von dieser Dichtungsgattung in Beschlag genommen wurde, konnte natürlich von einem Zurückgehen auf die Anfänge derselben keine Rede sein. Selbstverständlich trägt hier, wenn von einer Verschuldung gesprochen werden soll, die Litteratur die Schuld und nicht die Bühne.

Die frühere Verbindung von Theater und Kirche war eine materielle, stoffliche; die Schauspieler behandelten

Gegenstände aus der biblischen oder aus der Kirchengeschichte oder hatten unmittelbar zum Zweck, christliche Moral zu lehren. Es fragt sich, ob diese stoffliche Beziehung eine nothwendige sei: ist dies der Fall, so hätten wir am Ende darauf zu denken, wie der Bühne und dem Drama diese stofflich-religiöse Richtung zurückzugeben sei. Hier läßt sich nun wohl mit aller Bestimmtheit behaupten, daß es einer solchen Wiederaufnahme religiöser Stoffe nicht bedarf, um die Verbindung zwischen Theater und Religion wieder herzustellen, und die Versuche, welche in jüngster Zeit gemacht worden sind, werden schwerlich irgendwie bemerklichen Erfolg haben. Diese Versuche, Resultate des auf allen Gebieten sichtbaren Strebens, das Christenthum zu einer lebendigen Macht in unserm Leben zu machen, zeigen sich auf verschiedene Weise. Einmal nemlich kann man in dem eben erwähnten Sinne handeln, unmittelbar christliche Stoffe in das Drama zurückführen wollen. Dieses religiöse Drama, tadellos an sich, wird aber von keinem Einflusse auf das Theater sein können, und bei dem innern Bedürfniß der dramatischen Dichtung, zur scenischen Verwirklichung zu gelangen, auch in der Litteratur keine entscheidende Wendung herbeiführen. Dazu bedürfte es eines weit entschiedneren Umschwunges in unserm ganzen geistigen Leben, und derselbe ist weder so bald noch in dem zu jenem Zwecke erforderlichen Umfange zu gewärtigen.

Ob wir aber überhaupt einen solchen stofflich-christlichen Inhalt der dramatischen Dichtung herbeizuwünschen haben, das ist eine Frage, welche hier nicht zur Erörterung kommen kann. Dagegen läßt sich aus den vorhandenen Versuchen die bestimmte Erwartung ableiten, daß die Bühne sich dieser dramatischen Richtung zunächst nicht annehmen kann. Das würde ihr nicht einmal erlaubt werden, da man ihr allgemein die Befähigung, das Heilige selbst zur Darstellung zu bringen, abspricht. Dramatische Dichtungen aber, die von der scenischen Verkörperung von vornherein absehen wollen oder absehen müssen, sind nicht geeignet, einen eingreifenden Einfluß auf die Dichtung selbst auszuüben. Uebrigens sind unsere Bühnenzustände allerdings nicht der Art, daß man die Streitfrage, ob das Heilige auf der Bühne dargestellt werden dürfe und solle, welche seiner Zeit (1815) Dräseke, damals in Bremen, bejahend beantwortete, wieder aufzunehmen geneigt sein könnte. Jetzt ist fast Alles so angethan, daß man sich der entgegengesetzten Ansicht zuwenden muß: denn wie würden sich biblische Dramen in unserem heutigen Repertoir, mitten unter dem Opernpomp und Balletprunk, unter den flachen Erzeugnissen der komischen Muse, unter der modernen Theaterfabrikarbeit ausnehmen? Und wie möchte man noch daran glauben, daß das Publikum mit hinreichendem sittlichem Ernste dergleichen Darstellungen entgegennehmen

werde, oder daß die Persönlichkeit der Darsteller den Gedanken fern halte, schon ihr Erscheinen in solchen Rollen sei eine Profanation dieser hohen und heiligen Charaktere! Möchte man doch fast historisch großen Persönlichkeiten das traurige Loos erspart wissen, im historischen Trauerspiele von unwürdigen und unfähigen Darstellern zu elenden Schattenbildern herabgezogen zu werden! Also wenn man auch vielleicht der Bühne die Befähigung zugestehen möchte, auch jene hohe Aufgabe, die Darstellung rein christlicher Dramen, in ihr Bereich zu ziehen, so muß man doch jetzt davon gänzlich absehen, wo weder die Fähigkeit noch die Neigung dazu vorhanden ist.

Es ist aber damit nicht wenig gesagt, denn es heißt nichts Anderes, als daß jenes zu hoch, die Bühne aber zu tief stehe, als daß ein solches Unternehmen sich für sie eigne. Ein hartes Verdammungsurtheil ist damit ausgesprochen, härter als es vielleicht auf den ersten Anblick scheint. Denn andere Kunstgebiete werden ja auf eine solche Weise nicht eingeengt. Der Malerei gesteht man nicht nur das Recht zu, das Göttliche und Heilige bildlich darzustellen, sondern man bezeichnet es als ihre unabweisbare Pflicht, als den Kulminationspunkt ihrer Wirksamkeit. Und ist es anders mit den übrigen Künsten? Die Baukunst kennt keine höhere Aufgabe, als den Bau würdiger schon in ihrer äußern Erscheinung Verehrung ge-

bietender Gotteshäuser, die Bildhauerkunst stellt unsern Herrn und Heiland, Apostel und Heilige dar, die Musik weiht sich dem Dienst der Kirche und wird von dieser nicht verschmäht, die Dichtkunst endlich hat zu allen Zeiten die Wunderwerke Gottes erzählen und die Thaten der ewigen Liebe preisen dürfen — — und nur der Schauspielkunst soll es versagt sein, in der Ausübung ihrer Thätigkeit über das Menschliche und Weltliche hinauszugreifen? Widerspricht dies nicht dem Namen Schauspielkunst, da doch alle Kunst in eine unmittelbare Beziehung zu dem Göttlichen zu treten streben soll? Wir werden wohl entgegnen müssen, daß der Schauspielkunst als solcher jene beengende Schranke nicht gezogen werde, sondern nur dem Theater, dem Institute, in welchem diese Kunst zur Aeußerung gelange. Dann aber wäre ja das Theater eine Anstalt, welche der Kunst nicht förderlich, sondern hindernd für sie wäre: dann entäußerte sich die Kunst ihrer idealen Höhe und sänke auf eine tiefere Stufe herab, noch bevor sie auf der Bühne erschiene. Da wir auch dies nicht annehmen können, so bleibt nur übrig, jene Beschränkung aus dem momentanen Zustande des Theaterwesens abzuleiten, und anders wird es sich auch nicht verhalten. Nicht das Theater überhaupt, sondern insbesondere unser Theater, wie es jetzt ist, hat jene Beschränkung über sich ergehen lassen müssen, welche ihm den höchsten Gipfelpunkt seiner

Aufgabe vorenthält. Ist das nicht ein deutlicher Beweis für seinen Verfall? Soll also die Höhe der Kunst ihm zugänglich werden, so muß es eine andere Gestalt zu gewinnen suchen, damit sich das religiöse Gebiet nicht von ihm abwende; nicht das stofflich-christliche Drama, sondern ein mehr christlicher Geist der Bühne selbst ist es, was hier die Lücke ausfüllen wird.

Man hat ferner sich bemüht, und ein süddeutscher Dichter, welcher einige Jahre hindurch besonderer Gunst sich erfreute, hat mit leidlichem Selbstbewußtsein darauf hingearbeitet, das Drama innerlich zu christianisieren, indem man die religiöse Empfindung zum Motive der Dichtung machte. Hätte es dem Versuche jenes Dichters nicht zu sehr an tiefer Innerlichkeit und dramatischer Gestaltungskraft gefehlt, möchte hier vielleicht ein Erfolg zu erringen gewesen sein. Aber selbst die, welchen das Tendenziöse des Versuches nicht anstößig war, wurden von der poetischen Schwäche desselben zurückgescheucht. Indeß muß auch hier bemerkt werden, daß die jetzige Bühne von solchen Unternehmungen nicht großen Nutzen ziehen wird: sie ist so ausschließlich und noch dazu so grob weltlich geworden, daß der Kontrast zu groß wäre. Man würde wahrscheinlich, so lange die materialistischen Reizmittel im Vordergrunde stehen bleiben, solchen Dichtungen verdrieß-

lich und verstimmt den Rücken wenden und nur über Frömmelei und Heuchelei die Achsel zucken.

Wie nun einmal die historische Entwicklung des Bühnenwesens ihren Gang genommen hat, erscheint eine materielle Verbindung zwischen Theater und Religion als ein hohes zunächst gewiß nicht, vielleicht kaum jemals zu erreichendes Ideal. Mit Idealen ficht es sich aber schlecht in einer so ideallosen Zeit wie die unsrige ist: jetzt gilt es nur insoweit das Ideal vorzuhalten, als die Wirklichkeit dessen Aufnahme gestattet. In diesem Sinne sehen wir von einer solchen stofflichen Christianisierung der Bühne ab, welche übrigens niemals die weltliche Dichtung von derselben verdrängen darf, wenn nicht der Gewinn zugleich schweren Verlust mit sich bringen soll. Aber trotz dieses Zugeständnisses halten wir an einer engen Beziehung zwischen dem Theater und der Kirche fest; nur verlegen wir das Bindungsmittel von außen nach innen, von dem Materiale der Darstellung auf den Geist und Sinn derselben. Dieses Verhältniß ist ein eben so natürliches wie nothwendiges und kann durchaus nicht als ein specifisches Eigenthum der Bühne betrachtet werden, sondern ist vielmehr ganz allgemeiner Natur. Von allen Lebensgebieten haben wir unbedingt zu verlangen, daß sie Nichts enthalten, was im Widerspruche mit dem Christenthume steht; überall ist ein harmonisches Verhältniß zu diesem

herzustellen, also auch bei dem Theater. Freilich ist das Bewußtsein, daß das so sein müsse, und daß die selbständige Entwicklung der einzelnen Sphären und Gebiete niemals zu einer Entfremdung gegen das Christliche, als das Grundgesetz alles Lebens führen dürfe, in unsrer Zeit bei der Mehrzahl verloren gegangen: es gilt eben dieses Bewußtsein zu neuem Leben zu erwecken. Wäre dem nicht so, so wäre es mehr als überflüssig, auf diese nothwendige Uebereinstimmung der einzelnen Erscheinungen und den dadurch auch zwischen Theater und Kirche, zwischen Kunst und Religion vermittelten Zusammenhang ausdrücklich hinzuweisen. Wäre jenes Bewußtsein lebendig und thätig geblieben, so würde der Gang der Entwicklung ein anderer geworden sein, und dieser ganze Abschnitt, ja mehr noch, alle die in diesem Buche enthaltenen Erörterungen wären nicht nothwendig geworden. Wie nun aber die Dinge stehen, gilt es vor Allem auf die Wiederherstellung jener Harmonie hinzuarbeiten. Worin — so fragen wir zunächst — besteht denn dieselbe? Und handelt es sich wirklich um ein in der Natur der Dinge liegendes Verhältniß, nicht um eine künstlich und willkürlich herangebrachte Forderung?

Von allem Anbeginn an haben sich die religiösen Systeme, auch der heidnischen Völker, nicht darauf beschränkt, eine Reihe von Glaubenslehren aufzustellen, welche von

dem Wesen und Wirken der Gottheiten und den ihnen von den Menschen zu erweisenden Ehrfurchtsbezeugungen handelten. Man lehrte nicht bloß, daß es höhere unsichtbare Mächte gebe, welche das Geschick der Erde und ihrer Bewohner lenkten, und begnügte sich nicht sie zu fürchten und anzurufen, ihnen Tempel zu bauen und Opfer darzubringen, sondern es erwuchs mit und aus diesen Glaubens- und Kultussatzungen ein Sittengesetz, welches dem Menschen vorschrieb, nach dem Willen jener Gottheiten sein eignes Leben zu gestalten. So äußerte sich schon frühzeitig ein Einfluß der Religion auf die im irdischen Leben geltenden Grundsätze, Religiosität und Moralität berührten einander. Dieser Einfluß und Zusammenhang erreicht seinen Höhepunkt in dem Christenthum, welches nicht bloß die Beziehung des Menschen zum Jenseits endgiltig feststellte, sondern auch das gesammte irdische Leben durchdrang und sich zur Basis, zum Mittel- und Ausgangspunkte alles Daseins machte. Es stellte sich nicht unwirksam und isoliert hin, sondern erfaßte mit gestaltender Kraft das gesammte Leben, und dasselbe durchdringend unterdrückte es nicht seine einzelnen Gebiete, sondern nahm an ihrer weitern Ausbildung thätigsten Antheil. Christlicher Geist fand Eingang in die Satzungen des Staates und in die Sitte der Familie, in die Bücher der Wissenschaft wie in die Werke der Kunst. Es sollte ferner keine andre Tugend

und Sittlichkeit geben als die auf dem christlichen Glauben ruhende und aus ihm erwachsene, jeder einzelnen Lebensäußerung sollte aus dieser Quelle die Fähigkeit des Gedeihens und das Recht des Bestehens erwachsen. In diesem Sinne sollte die ganze Erde und das ganze menschliche Leben christianisiert werden, und das für das Ganze und Einzelne oft gebrauchte Beiwort „christlich" ist wahrlich keine bloße Phrase. So war denn mit dem Eintritt des christlichen Zeitalters sowohl dem Drama als der Bühne die Verpflichtung auferlegt, christlich zu werden, und zwar nicht bloß durch einen unmittelbaren stofflichen Anschluß an das Christenthum, sondern auch durch eine Uebereinstimmung mit den sittlichen Grundsätzen desselben. Diese letzte Anforderung war, wenn auch nicht die höhere, so doch die wichtigere, weil sie eine unveränderliche, für alle Zeiten und Verhältnisse geltende war. Als das materielle Band sich lockerte und endlich ganz abfiel, blieb diese zweite Forderung stehen und gewann an Gewicht, weil die aus dem äußern Zusammenhange hervorgehende Unterstützung wegfiel. Auch die selbständig gewordne, weltlich emancipierte hatte an dieser Beziehung zum Christenthume, als an dem Grundgesetze alles Lebens, unabänderlich festzuhalten. Sie durfte nicht indifferent gegen das sittliche Element des Christlichen werden, und auf der andern Seite lag es der Kirche ob, wenn sie auch gegen die

Selbständigkeit der Bühne keine Einwendungen machen wollte oder konnte, darauf zu achten, daß sie nicht ihren sittlichen Charakter einbüße. Gegenseitige Gleichgiltigkeit also, wie sie jetzt vorhanden zu sein scheint, ist in dem Wesen der Sache durchaus nicht begründet; vielmehr ist ein innerlicher Zusammenhang auch jetzt noch, bei vollständig veränderter Gestalt der Dinge, als nothwendig zu erachten. Wenn derselbe augenblicklich aufgegeben scheint, so kann dies nur als temporäre Abirrung angesehen werden, welche baldmöglichst zu beseitigen ist. Es wird aber, um zum völligen Verständniß der Sachlage zu gelangen, nothwendig sein, den Zustand der gegenseitigen Entfremdung und die Ursachen desselben näher in's Auge zu fassen.

Wollen wir dem Urtheile der öffentlichen Meinung folgen, so müssen wir die Entfremdung als eine vollständige bezeichnen, die jede Spur einer frühern äußern uud noch vorhandenen innern Verwandtschaft verwischt hat. Denn Theater und Kirche erscheinen heut zu Tage so von einander entfernt, daß Mancher gleich bei der Zusammenstellung derselben erschrecken mag. An den Hauptfesttagen der Kirche pflegt die Bühne geschlossen zu werden, ja in England schließt die Sonntagsfeier auch für den Abend die Theater zu. Der Prediger und der Schauspieler scheinen uns zwei so direkte Gegensätze, daß wenn man sie neben einander gehend träfe, schwerlich irgend Jemand eine

Bemerkung über diese seltsame Zusammenstellung unterdrücken möchte. Ja, nicht nur, daß die Begegnung Verwunderung erregt, es gesellt sich wohl leicht der Verdacht hinzu, der Prediger, welcher mit dem Schauspieler so offen verkehre, möge wohl weniger geistlich als weltlich gesinnt sein. Ganz richtig bemerkte Alt*), daß man nur Wenige finden werde, welche am Vormittag in der Kirche das heilige Abendmahl genießen und denselben Abend im Theater zubringen: wenn auch das ernsteste und tiefste Drama gegeben wird, man pflegt doch darüber sich zu wundern und munkelt wohl Etwas von Leichtsinn und Weltlust. Wie die Kirche heut zu Tage sich gegen eine Behandlung des Religiösen und Kirchlichen auf der Bühne erklärt, und den geistlichen Stand nicht als handelnde Person eingeführt wissen will, haben wir schon gesehen: ja es führt diese Abneigung zu grillenhaften Verstümmelungen und Umänderungen der Gedichte. Da man unmöglich meinen kann, wenn der Domingo im Don Carlos auf dem Theaterzettel sich in einen Kanzler verwandle, so höre dadurch das Publikum auf zu wissen, daß es eigentlich den Beichtvater des Königs vor sich habe, so kann dieses Verfahren nur durch die Ueberzeugung erklärt werden, der geistliche Stand werde durch die Bühne profaniert. Es

---

*) In der schon erwähnten Schrift.

hat also offenbar ein solcher Umschwung stattgefunden, daß man das, was man früher wollte und erstrebte, jetzt auf keine Weise zulassen will. Man erachtet die Bühne für unwürdig, das Christliche und Geistliche in sich aufzunehmen: und diese Unwürdigkeit kann nur darin liegen, daß dieselbe den Anforderungen der Sittlichkeit nicht mehr in christlichem Sinne Beachtung schenkt. Von einer andern Anschauung kann die Kirche bei ihrer jetzigen Stellung zum Bühnenwesen nicht ausgehen, diese Anschauung aber müßte nicht sowohl zu einer strengen Scheidung der Gebiete und Gleichgiltigkeit gegen das enger begrenzte Terrain der Bühne, sondern zu einer offenen Feindschaft gegen diese führen. Hält die Kirche das Theater für ein so weltlich geartetes, so ganz und gar dem Religiösen und Kirchlichen abgeneigtes und dessen unwürdiges Institut, so kann sie konsequenter Weise sich nicht auf die Defensive der Sonderung beschränken, sondern sie muß es entweder reformieren oder überhaupt bekämpfen. An das Erste ist offenbar gar nicht zu denken, und in Hinsicht auf das Zweite sind nur hie und da einzelne Aeußerungen vorgekommen. Es fragt sich aber, ob die Kirche zu jener Auffassung berechtigt ist, ob wirklich das Theater so viel von seinem sittlichen Inhalte eingebüßt hat, daß es mit den allgemeinen Grundsätzen christlicher Moral nicht mehr im Einklang steht. Diese inhaltschwere Frage ist leider nicht

wohl ablehnend zu beantworten. Es ist nur wahr, daß unser modernes Leben dem Materialismus in erschreckender Weise anheimgefallen ist, daß dies Princip der Diesseitigkeit — und etwas Anderes ist der Materialismns nicht — dasselbe regiert. Vielleicht aber ist kein Gebiet aufzufinden, in welchem das materialistische Wesen so ganz und gar überhand genommen hat, wie es in dem Theater der Fall ist. Denn nicht nur, daß in der poetischen Literatur sich ein Mangel an sittlichem Ernst und an Tiefe der Auffassung selbst bei besseren Talenten kundgab, das Theater ist so offenbar mit der Litteratur zerfallen, daß sich eine eigne Gattung von Litteratur gebildet hat, welche nicht mit den Annalen der Poesie, sondern nur mit den Jahrbüchern der Bühnen verkehrt. Der äußere Prunk und Flimmer hat sich aus der ihm gebührenden untergeordneten Stellung als Mittel zu der Geltung als Zweck selbst aufgeschwungen und beherrscht den Schauplatz durch Kostüme, Dekoration und Maschinerie. Die Schauspielkunst hat sich zu einem mit Effekten kokettierenden Virtuosenthume ausgebildet, und an solider Technik nicht minder wie an echter künstlerischer Innigkeit eingebüßt. Der Stand der Schauspieler endlich hat nicht nur ihm oft vorgeworfene geistige und sittliche Gebrechen nicht bekämpft, sondern trägt dieselben in thörichter Selbstüberschätzung oder aus beklagenswerther Unkenntniß dessen, was ihm eigentlich

obliegt, offen zur Schau. Wir mögen uns nach dieser oder jener Seite wenden, überall ist Materialismus, Diesseitigkeit, Verflachung, nirgends Idealismus, Tiefe der Lebensanschauung, wahres Kunstleben, — — am seltensten aber gerade das, was hier vor Allem in Frage kommt, eine fromme christliche Gesinnung. Möge Niemand das für einen einseitigen Angriff auf das Bühnenwesen halten, der die Schadhaftigkeit anderer Gebiete übersieht! Allerdings werden diese Vorwürfe nicht die Bühne allein, sondern vielmehr das ganze moderne Leben treffen müssen, aber es ist doch nicht zu verkennen, daß einmal das Theater sie ganz besonders verdient, und dann, daß die Oeffentlichkeit dieses Institutes, und seine Stellung im Interesse des Publikums ihr Gewicht verstärkt.

Wenn es aber sich nicht anders verhält, wenn wirklich gerade das Theater einer der Hauptlagerplätze des Materialismus ist, wenn es jetzt nicht viel mehr als eine Luxusanstalt ist, welche dem Publikum wenig nützt, die Litteratur wenig fördert, und den Stand, der ihm angehört, eher gefährdet, als zu einer innerlich und äußerlich gesunden Existenz erzieht, wie kann dann die Kirche, als die Vertreterin des Christenthums, sich auf eine indifferente, höchstens hie und da abwehrende Stellung beschränken? Das möchte am Ende unbegreiflich scheinen, und innerlich ist es auch nicht begreiflich, sondern nur äußerlich erklär-

lich. Die Auflösung des Lebens in seine einzelnen Gebiete, die selbständige Ausbildung dieser, die damit gegebene und immer mehr bewirkte Isolierung des Christenthums, welches in eine fast unthätige Stellung innerhalb des unmittelbar kirchlichen Gebietes gedrängt wurde, haben das herbeigeführt. Nur so konnten Entfremdungen eintreten, welche von den nachtheiligsten Folgen waren, nur so waren zugleich bis auf diese Stunde fortbestehende Inkonsequenzen der Anschauungs- und Verfahrungsweise in Staat, Kirche und Familie möglich, die gleichfalls die verderblichsten Einflüsse äußerten. Eine solche Inkonsequenz ist das Betonen des christlichen Principes, wie es in diesen Tagen sich geltend macht, und die gleichzeitige Toleranz gegen manche Erscheinungen in unserm Theaterwesen.

Wollte man aber verlangen, nun solle das Theater als eine unchristliche Anstalt geschlossen werden, so würde man durchaus wieder etwas sehr Verkehrtes thun: denn um das mit Fug und Recht zu thun, müßte erst entschieden feststehen, daß die Bühne in keiner Beziehung zu denjenigen Grundsätzen gebracht werden könnte, welche aus der christlichen Glaubens- und Sittenlehre hervorgehend, als die unveränderliche Basis unsres ganzen öffentlichen und Privatlebens angesehen und in dieser Stellung erhalten werden müssen. Ein solches Institut würde ein unchristliches und unsittliches genannt werden müssen und in keiner Beziehung

Schonung verdienen, auf keinen Fall aber unter dem Schutze der Höfe und unter dem Scheine von Privilegien bestehen. Deshalb bedarf es einer bestimmten Antwort auf die Frage: widerstreitet das Schauspielwesen überhaupt dem sittlichen Gesetze des Christenthums? Diese Frage hat in den ältesten Zeiten bereits kirchliche Schriftsteller beschäftigt, und nur in der neuesten Zeit hat die Theologie sich weniger mit ihr abgegeben, so sehr auch der Zustand des Theaters dazu auffordert. Man hat zu verschiedenen Zeiten nicht mit derselben Entschiedenheit sich über diesen Pnnkt geäußert, und nicht immer lagen dieselben Entscheidungsgründe vor, im Ganzen aber sind nicht unerhebliche Einwände gegen die Sittlichkeit des Schauspieles beigebracht worden. Die Urtheile der Kirchenväter lauten zumeist sehr streng. Tertullian, Presbyter zu Karthago, (200 n. Chr.) geht in seiner Schrift de spectaculis ausführlich auf diesen Gegenstand ein, und wenn er auch anerkennt, daß die heilige Schrift nirgends die Schauspiele ausdrücklich verbietet, so hält er doch den Besuch der Theater im Ganzen für unanständig, und eines Christen nicht würdig. „Nun hat Gott befohlen — sagt er — daß wir durch Sitte, Sanftmuth und Frieden den heiligen Geist in unsern Herzen bewahren, nicht aber durch Geschrei, Zorn und andere Gemüthsbewegungen aus denselben verscheuchen sollen. Wie paßt dies aber zu den Schauspielen,

bei denen man unmöglich ohne mancherlei Gemüthsbewegungen bleiben kann. Denn ohne diese würde das Schauspiel gar keinen Reiz haben. Und gelänge es auch einem, im Theater von allen Affekten frei zu bleiben, in welchem Falle er unstreitig alles Vergnügens entbehren würde, so hätte er doch dabei seine Zeit unnütz zugebracht, die er als Christ füglich besser anwenden könnte. Zudem sind die meisten Stücke voller Unanständigkeiten, die man sonst im Leben so viel als möglich zu verheimlichen bemüht ist. Wie ungereimt ist es nun, im Theater geflissentlich aufzusuchen, was man im wirklichen Verkehr weder sehen noch sehen lassen will! Von dem was man ohne Sünde nicht thun kann, soll man auch die Abbildungen nicht lieben. Das Theater aber ist meist der Schauplatz sündhafter Handlungen, Zorn und Wuth in den Trauerspielen, Unanständigkeiten und Schandthaten in den Lustspielen." Er erinnert an das Verbot, welches das mosaische Gesetz (5. Mos. 22, 5) gegen die Verkleidungen der Männer in Frauentracht ausspricht. „Man kann an Gott nicht denken, wo nichts von Gott ist; daher darf man nicht aus der Kirche Gottes in die Kirche des Teufels gehen, oder die Hände, die man im Gebete zu Gott erhoben hat, zum Beifallklatschen im Theater brauchen." — Manches dieser Worte möchte auch heute noch seine Anwendung finden können; ehe wir aber auf die Gründe eingehen, welche

uns zu anderer Auffassung bestimmen, wollen wir noch andere Urtheile der Kirchenväter vernehmen.

Der ungefähr gleichzeitige Clemens von Alexandria äußert sich nicht weniger ungünstig und findet besonders bedenklich, daß das Theater die heftigsten Leidenschaften errege; auch gedenkt derselbe des Einflusses des Theaters auf politische Bewegungen, indem Empörungen häufig daselbst entstanden seien, wahrscheinlich die erste Aeußerung eines politischen Bedenkens gegen die Einwirkungen der Bühne auf die Masse des Volkes. Der Bischof Cyprian von Karthago ist dem Schauspiel abhold (250 n. Chr.) und eben so wird dasselbe von Lactantius (300) verurtheilt. Dieser nennt die Schaubühne den Sitten höchst verderblich: „was sollen Jünglinge oder Jungfrauen thun — sagt er — wenn sie sehen, wie dies (er spricht von dem Inhalte der Stücke) ohne alle Scham geschieht und von Allen mit Wohlgefallen angeschaut wird. Jedenfalls werden sie erinnert, was sie wohl thun könnten, und von jener Wollust entzündet, die besonders durch den Anblick erregt wird. Sie billigen das Dargestellte, indem sie lachen, und kehren, mit dem Laster behaftet, verderbter nach Hause zurück." Besonders beachtenswerth sind die Aeußerungen des Bischofs Chrysostomus von Konstantinopel (400), der eine genaue Kenntniß des damaligen Theaterwesens hatte; denn nachdem unter Konstantin dem Großen

das Christenthum Staatsreligion geworden war, konnte der Theaterbesuch nicht mehr als der Besuch heidnischer Götterfeste gelten, ein Gesichtspunkt, von dem die Vorgänger natürlicher Weise ausgehen mußten. Chrysostomus nennt die Theater Wohnungen des Teufels, Schauplätze der Unsittlichkeit, Lehrsäle der Schwelgerei und Ueppigkeit rc.; er glaubt, das Theater reize zur Unzucht, mache weibisch, erfülle das Gemüth mit theatralischen Bildern und verdränge daraus die ernsten Gedanken, gewöhne zum Müßiggang, erfülle mit Abneigung gegen häusliche Freuden, gegen Frau und Kinder und gegen den gemeinschaftlichen Gottesdienst, den es durch das Eindringen theatralischer Gestikulationen in die Kirche verunehre. Augustinus (um 400) in seinen Schriften de civitate dei, de vera religione und in den confessiones erklärt sich auf das strengste gegen die scenischen Spiele, welche Erfindungen des Teufels seien, und bedauert, daß er in seinem früheren Lebensalter das Theater so oft besucht, sein Gemüth durch erdichtete Erzählungen und Fabeln habe erfüllen und durch unnütze Rührungen habe erschüttern lassen. Der Abt Isidorus von Pelusium (bis 440) leugnet, daß die Zuschauer durch das theatralische Vergnügen gebessert werden könnten, und der gleichzeitige Presbyter Salvianus von Massilia erklärt das Vergnügen an den Schauspielen geradezu für einen Abfall vom Christenthum, weil Christen in der

Taufe dem Teufel, seinem Pompe und seinen Werken entsagt haben und im Theater zu ihnen zurückkehren, weil die Kirchen leer werden, wenn an einem Festtage gespielt wird ꝛc.

In völliger Uebereinstimmung sehen wir die Kirchenschriftsteller dieses Zeitalters unverholen ihr Verdammungsurtheil über das Theater aussprechen, und mit gleicher Bestimmtheit erklären sich die Koncilienbeschlüsse und Synodalverordnungen gegen dasselbe. Es handelte sich hier um die Frage, ob ein Histrio in der christlichen Kirchengemeinschaft und als Abendmahlsgenosse geduldet werden dürfe. Das Koncil zu Elvira (305) verordnete: Si pantomimi credere voluerint, placuit, ut prius actibus suis renuntient et tunc demum suscipiantur, ita ut ulterius non revertantur. Quod si facere contra interdictum tentaverint, projiciantur ab ecclesia. Also der Schauspieler sollte sein Gewerbe aufgeben, wenn er Christ werden wollte; eine Rückkehr zu dem früheren Geschäfte sollte Ausstoßung aus der Kirchengemeinschaft nach sich ziehen. Das Koncilium zu Arles (314) verfügte dasselbe, und noch umfassender äußern sich die apostolischen Konstitutionen (VIII. 32): *Τοῖς ἐπὶ σκηνῆς ἐάν τις προςείη ἀνὴρ ἢ γυνὴ ἢ ἡνίοχος ἢ μονόμαχος ἢ σταδιοδρόμος ἢ λουδεμπιστὴς ἢ Ὀλυμπικὸς ἢ χοραύλης ἢ κιθαριστὴς ἢ λυριστὴς ἢ ὁ τὴν ὄρχησιν ἐπιδεικνύμενος — — ἢ*

παυσάσθωσαν ἢ ἀποβαλλέσθωσαν. — *Θεατρομανίᾳ εἴ τις πρόσκειται — ἢ παυσάσθω ἢ ἀποβαλλέσθω.* Hier werden sogar diejenigen verdammt, welche der Theaterwuth ergeben sind. Das Koncil zu Karthago (397) gestattete wenigstens, daß diejenigen, welche obwohl Christen, doch zu dem aufgegebenen Berufe aus dringenden Gründen zurückgekehrt seien, wieder in die Kirchengemeinschaft aufgenommen werden dürften, wenn sie aufs Neue dem Schauspielwesen entsagten. Indessen war die Liebe zum Theater schon damals eine so starke und festgewurzelte, daß sich das folgende Koncil zu Karthago (399) darauf beschränken mußte, den Neugetauften aufzuerlegen, eine Zeit lang das Schauspiel nicht zu besuchen; wer am Sonntage in's Theater gienge, ohne den Gottesdienst besucht zu haben, solle excommuniciert werden (qui die solemni praetermisso solemni ecclesiae conventu ad spectacula vadit, excommunicetur.) Diese strengen Verfügungen mögen nun freilich in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche keine besondere Wirksamkeit erlangt haben, am wenigsten mag unter dem Stande der Histrionen in jener Zeit, da die Christen noch in der Minderzahl und höchstens geduldet waren, das Verlangen entstanden sein, mit dem Christenthume durch Aufgabe ihres Berufes in Gemeinschaft zu treten. Und doch erzählt man selbst aus jenen Zeiten von der wundersamen Bekehrung des Genesius und der Pelagia, welche als die

Schutzpatrone der Schauspieler gelten, welche beide die christliche Lehre zu verspotten sich bemühten, und mitten in diesem Bemühen von einer solchen Sinnesänderung befallen wurden, daß sie dem Schauspielerwesen entsagend sich zur christlichen Religion bekannten. Genesius soll in Rom bei der Diocletianischen Christenverfolgung umgekommen, Pelagia aber als Einsiedlerin in einer Höhle am Oelberge gestorben sein.

Anders wurde es, als seit Konstantin das Christenthum eine äußerlich gesicherte Stellung einnahm und dadurch eine politische Bedeutung bekam. Aber wenn man auch das Schauspielwesen unter gewissen Beschränkungen gestattet, indem nur zu bestimmten Zeiten, als an den Tagen ihrer Geburt und ihres Regierungsantrittes 2c., niemals aber am Sonntage, zu Weihnachten, Ostern, Pfingsten dergleichen Schauspiele stattfinden sollten (der Cod. Theodos. XV. 6, 2, gibt als Grund an: ne ex nimia harum restrictione tristitia generetur): blieb er doch in Bezug auf die Schauspieler und Schauspielerinnen bei den alten Gesetzen. Sie heißen durchweg inhonestae personae, welche nur dadurch der Wohlthaten der Religion theilhaftig werden konnten, daß sie ihrem Gewerbe entsagten. Es erscheint danach schon als eine Vergünstigung, wenn der Cod. Theodos. (XV. 7, 1) bestimmt, daß Schauspieler und Schauspielerinnen, wenn sie in Lebens-

gefahr sind, das Sakrament empfangen dürfen, im Falle der Genesung aber dann nicht mehr gezwungen sein sollen, die Schaubühne zu betreten. Mildere Gesetze erließ Justinian (527 — 565), welcher allerdings durch seine Gemahlin Theodora, die früher Schauspielerin gewesen war, ein Interesse für den Schauspielerstand gewonnen haben mochte. Er verbot nemlich, den Schauspielerinnen einen Eid abzuverlangen, daß sie ihr gottloses und schimpfliches Gewerbe aufgeben wollten, und gestattete Ehen mit gewesenen Schauspielerinnen und deren Töchtern. Doch erstrecken sich diese Verfügungen nur auf Personen, welche dem Stande entsagt haben; dieser selbst blieb eine inhonesta professio und der Name Schauspielerin ein Schimpfwort, das sich eine gewesene Schauspielerin gesetzlich nicht gefallen zu lassen brauchte.

Den Standpunkt, welchen die ältere christliche Kirche dem Schauspiel gegenüber einnahm, ist in dem Vorstehenden klar genug bezeichnet: sie hielt dasselbe für entschieden unsittlich und verwerflich. Wir dürfen dabei jedoch nicht übersehen, daß sowohl der Zustand des Schauspielwesens, als wie die Lage der Kirche andere waren, als in unseren Tagen. Die theatralischen Schauspiele waren noch durchaus heidnisch und überdies zur Wüstheit und Rohheit verfallen, so daß wir sie nicht im Entferntesten mit dem griechischen Theater der Perikleischen Zeit vergleichen dürfen.

Das Christenthum aber war noch nicht ausgebreitet, noch weniger hatte es schon das ganze Leben durchdrungen und umgestaltet, sondern es war im Kampfe mit dem zwar ersterbenden, aber doch noch mächtigen Heidenthum begriffen. Die Schauspiele schienen so eng mit diesem verbunden, daß sie der neuen Lehre als bekämpfenswerthe Gegner erschienen, und der sittliche Verfall des Standes, die Verworfenheit und Unzucht, die in ihm herrschte, mußte die Feindschaft nur noch vergrößern. Indessen ist auf der andern Seite auch nicht in Abrede zu stellen, daß jene verweisenden Urtheile auch auf inneren Gründen, welche aus dem Wesen der dramatischen Spiele abgeleitet sind, beruhen: und ebenso wenig darf man abreden, daß wie auch sonst sich das Theaterwesen der Neuzeit innerlich und äußerlich gegen jene alten Schauspiele vervollkommnet habe, der Kern der Sache derselben geblieben ist. Daß aber nicht bloß die damaligen Verhältnisse, die natürliche Opposition des Christenthums gegen alles Heidnische und die Sittenlosigkeit in den öffentlichen Spielen jene Verdammungen herbeiführte, das zeigt sich am deutlichsten darin, daß auch später die Opposition der Kirche gegen das Theater, wenn auch weniger schroff, fortdauerte, als jene ersten heidnischen Zeiten schon längst überwunden und der Bestand des Christenthumes äußerlich gesichert war.

Zunächst aber wird es nöthig sein, auf die innige Beziehung beider zu einander hinzuweisen.

Es ist bekannt, daß der christliche Gottesdienst ältester Zeit eine symbolisch-liturgische Darstellnng des Erlösungswerkes in sich einschloß, die einen dramatischen Charakter hatte: es war ein Drama des erhabensten und erhebendsten Inhaltes. Der sonntägliche Abendmahlsgenuß der Gemeinde gab zu dieser inhaltsvollen und großartigen Feier Anlaß: sie beruhte auf einem Zusammenwirken des Bischofs, Presbyters, der Diakonen und der Gemeinde. Als später die sonntägliche Laien-Kommunion wegblieb, hörte das Gemeinschaftliche der gottesdienstlichen Feier insoweit auf, als die Gemeinde in die Stellung des Zuschauenden zurücktrat. Dies verblieb in der katholischen Kirche, während die protestantische, welche an der altchristlichen Gemeinschaftlichkeit des Abendmahls festhalten zu müssen glaubte, jene symbolische Darstellung, in welcher der Gottesdienst kulminirte ganz und gar aufgab.

Indes kamen schon frühzeitig anderweitige dramatische Elemente hinzu. Man verkürzte die ursprüngliche umfassende Liturgie und war nun genöthigt, die Bedeutung des einzelnen Festes bei seiner Feier besonders hervorzuheben. Das konnte unter den damaligen Verhältnissen nicht sowohl durch die Predigt geschehen, als vielmehr durch eine Versinnlichung des Theiles des Erlösungswerkes, dem das

einzelne Fest gewidmet war. Zugleich bedurften die an sinnliche Kulte gewöhnten heidnischen Völker, um zu dem großen geistig-sittlichen Inhalte des Christenthums durchdringen zu können, einer sinnlichen Vermittlung: es war nothwendig den Völkern auch durch die äußere Gestalt der Gotteshäuser und des Gottesdienstes zu imponieren, das von dem Christenthume Gebotene sollte sich überall als ein Höheres, Schöneres, Wirkungsvolleres darstellen. Dieses durchaus gerechtfertigte Streben trat besonders bei den großen Festen der christlichen Kirche hervor, bei keinem mehr als bei dem Osterfeste, welches von ältester Zeit an als das vornehmste Fest begangen worden war. Dieses ward denn auch in den folgenden Jahrhunderten mit wunderbarer Pracht gefeiert: zur Zeit Konstantins des Großen schwamm, wie uns erzählt wird, Konstantinopel in der Osternacht in einem Lichtmeere, daß die Nacht den Tag an Helle zu übertreffen schien. Der Pracht des Osterfestes, in der sich der Jubel über den Auferstehungstriumph aussprach, gieng die ernstere Feier der Charwoche voran von der großen Palmsonntagsprocession an, welche den Einzug Christi in Jerusalem darstellte, bis zu der feierlich stillen Grablegung. Schon früh begann man den Inhalt der Festevangelien dem Volke durch bildliche Darstellung zu veranschaulichen, bei denen sich schon förmlich dialogisch ausgearbeitete Scenen finden. Wie in der Oster-

zeit, so ward auch in der Weihnachtszeit die Verehrung der Hirten und die Anbetung der heiligen drei Könige Gegenstand nachahmender Darstellung, und die spanische Gesetzgebung des Königs Alfons X. gestattet ausdrücklich den Priestern in größeren Städten, wo ein Bischof die Leitung übernehmen könne, derartige Darstellungen, wenn es bei ihnen ordentlich und andächtig hergehe und man nicht Geldeinnahmen bezwecke.

Hier haben wir die ersten Anfänge zu den mittelalterlichen Mysterien, den geistlichen Spielen von ausführlicherer Behandlung der heiligen Geschichten, die zu so großem Umfange allmählich anschwollen, daß die Darstellung mehrere Tage hindurch dauerte und wohl hundert Personen in Anspruch nahm. Natürlich gieng man nun über den Inhalt der Festevangelien hinaus, und insbesondere wurden die Thaten und das Leben der Jungfrau Maria Gegenstand solcher dramatischer Darstellungen. Außer dem, was auf das wunderthätige Wirken der Maria Bezug hatte, waren es besonders die Lebensgeschichten der Heiligen, welche in den Mysterien dramatisiert wurden.

Schon in den ältesten Zeiten drängte sich in diese erweiterten Darstellungen, welche ursprünglich eine Versinnlichung der der Festfeier und dem Gottesdienste überhaupt zu Grunde liegenden heiligen Geschichten bezweckten, ein weltliches Element ein: ja es lag von vornherein in ihnen

und bildete sich nur weiter aus. Schon frühzeitig mußte man possenhaften Zusätzen wehren. Der Ursprung derselben liegt einfach darin, daß die erweiterte Darstellung das Niedrige neben das Hohe stellte, um dieses zu verherrlichen, den Besiegten unter den Sieger. Als nun der Umfang der Darstellungen immer mehr wuchs, mußten sie sich aus der Kirche hinaus auf Kirchhöfe, Marktplätze und andere geeignete Schauplätze verpflanzen. Mit dieser Veränderung der Räumlichkeit gieng dann eine weitere Veränderung Hand in Hand, indem die Landessprache an die Stelle der lateinischen trat: ein Mysterium von den klugen und thörichten Jungfrauen aus dem 10. Jahrhundert bedient sich schon in den Dialogen der provenzalischen Sprache, während die eingeflochtenen Kirchenlieder die lateinische Sprache beibehalten. Trat nun auf diese Weise räumlich die Beziehung zu der christlichen Kirche in den Hintergrund, begünstigte die lokale Emancipation die weitere Ausbildung der weltlich-komischen Zuthat, und erforderte die Menge der darzustellenden Personen ein überaus großes Personal, so folgte nun weiter, daß die anfänglich noch die Mysterien selbst aufführende Priesterschaft sich von diesen Spielen nach und nach zurückzog. Das ist der erste Schritt zu der Entstehung eines eigenen Schauspielerstandes: vielleicht sind die italienischen Brüderschaften del Gonfalone und Batutti aus den Jahren

1261 und 1264 die ersten weltlichen Schauspielergesellschaften. In Frankreich waren es von Wallfahrten heimkehrende Pilger, die sich zuerst zu dramatischen Vorstellungen vereinigten und von dem Könige 1402 ein Patent für dieselben erhielten. Sie nahmen den Namen der Passionsbrüderschaft an (confrères de Passion de Notre Seigneur) und gründeten das älteste Pariser Theater, das théatre de la trinité. Es ist hier noch immer ein inniger Zusammenhang der dramatischen Spiele mit Christenthum und Kirche ersichtlich, wenn auch die ursprüngliche Bedeutung verloren war. Das gilt auch von den übrigen Ländern, in denen zumeist die Darstellung in die Hände von Scholaren und Chorknaben übergieng. Von einer Opposition der christlichen Kirche gegen die Mysterien über das Bestreben hinaus, sie in Ernst und Ehrbarkeit zu erhalten, kann also nicht die Rede sein. Ein Gleiches gilt von den auf die Mysterien folgenden Moralitäten, den allegorisch-moralischen Schauspielen, welche die Bazochisten in Frankreich zuerst einführten, die freilich schon den Uebergang von dem Religiösen zu dem Moralischen bezeichnen, aber doch nur dadurch von einer weniger mit den Interessen der Kirche harmonierenden Wirkung waren, daß sie an ihre Stücke ein Possenspiel anfügten, durch das dann den Hystrionen und Gauklern das nun weltlich emancipierte Theater wieder zugänglich wurde.

Denn als das Theaterwesen der vorchristlichen Zeit theils den verheerenden Kriegen theils auch den Angriffen des eindringenden Christenthums erlegen war, war den Theaterleuten nichts anderes übrig geblieben, als ihre Produktionen auf Privatfeste, wie Gastmähler und Hochzeiten zu beschränken. Auf diesem Terrain wurden sie bald so beliebt, daß schon Alcuin im Jahre 795 gegen die Sitte sich bei jedem Gastmahle durch Histrionen unterhalten zu lassen, heftig eifern mußte. „Nescit homo — so schreibt er — qui histriones et mimos et saltatores introducit in domum suam, quam magna eos immundorum sequitur turba spirituum.“ Der Erzbischof von Lyon Agobard klagt (836) über die, welche den Gauklern und Possenreißern vollauf zu trinken geben, während sie die Armen der Kirche verhungern lassen. Doch vermochte man diese Vergnügungen nicht gänzlich zu verdrängen, weshalb sich auch das Aachener Concil um's Jahr 816 begnügte, den Geistlichen anzubefehlen, daß sie bei solchen Gelegenheiten nur so lange verweilen sollten, bis die Histrionen und Mimen erschienen. Auch Spielleute werden erwähnt, als zu jenen gehörend: Musik, Mimik und Tanz sind im Bunde miteinander, wie noch in unserem gegenwärtigen Theater. Diese Leute zogen in kleinen und größeren Gesellschaften von Ort zu Ort, und giengen emsig den großen Festlichkeiten nach, welche ihnen einen

ansehnlichen Erwerb versprachen. Auch fehlte es ihnen nicht an Beifall noch an Lohn, wie sehr auch Geringschätzung auf ihnen lastete. Doch zeigt sich hier — allerdings in Zeiten, welche die strenge Opposition mehr wegen des äußerlichen Bestehens der Kirche zu erfordern schienen — der auf ihnen lastende Druck bisweilen mehr als eine Folge der bürgerlichen Gesetzgebung, denn der kirchlichen Verfolgung. Gesetzbücher (wie z. B. der Sachsenspiegel) erkennen Spielleute für rechtlos, in Spanien galten Alle für infam, welche öffentlich für Geld Gesänge, Tänze, Pantominen aufführten. So ist es denn weit milder, wenn die Kirche sich damit begnügte, den Schauspielern aufzuerlegen, daß auch sie des Jahres wenigstens einmal beichten und kommunicieren, und 15 Tage vor sowie 15 Tage nach Empfang des heiligen Sakramentes der Ausübung ihrer Künste sich enthalten sollten. Diese Vorschrift enthält eine Verordnung des Bischofs Kaspar zu Basel.

Das Ergebniß unsrer bisherigen Betrachtungen ist also folgendes: die christliche Kirche stellte sich in heftige Opposition zu dem heidnischen Schauspielwesen, theils wegen der mit ihm verbundenen und durch dasselbe genährten Unsittlichkeit. Aus dem christlichen Gottesdienste dagegen und der kirchlichen Festfeier, welche eine Versinnlichung und Ausschmückung in jener Zeit bedurfte, wo man noch nicht befähigt war, die Belehrung durch das Wort, durch

die Predigt als Hauptbekehrungsmittel zu gebrauchen, entstand eine neue Art von Dramatik und Schauspiel, zunächst von streng kirchlichem Inhalte, in der Kirche selbst und durch Priester dargestellt. Auch mit den bei der Erweiterung dieser Darstellungen nothwendig werdenden Veränderung des Schauplatzes blieb dieses neue christliche Schauspiel zunächst noch im Dienste der Kirche, obwohl sich frühzeitig weltliche Elemente darin festsetzten. Es lag aber in der Natur der Sache, daß die Opposition der Geistlichkeit weniger energisch war, weil die Lage der Dinge sich inzwischen völlig verändert und überdies die Bühne sich noch nicht gänzlich emancipiert hatte. Vielmehr war es die bürgerliche Gesetzgebung, welche die Ueberbleibsel des alten Theaterwesens, die Histrionen und Gaukler (joculatores, Jongleurs) bedrückte.

Eine milde Ansicht über die mimischen Darstellungen sprach im Mittelalter der berühmte Thomas Aquinas († 1274) aus: nach ihm gehören die Spiele der Histrionen zu den erlaubten Ergötzlichkeiten, und der Schauspieler befindet sich nicht im Stande der Sünde, sofern er nicht die Gesetze der Sittlichkeit verläßt und nicht zu unpassender Zeit sein Spiel veranstaltet. Indes ist dieses duldsame Urtheil, dem sich Antoninus von Florenz in seiner Moral anschließt, wohl nicht ohne Bezugnahme auf damalige Verhältnisse richtig zu verstehen. Thomas Aquinas übersah

gewiß nicht, daß kirchliche Verbote die einmal vorhandene Neigung für dergleichen Spiele nicht beseitigen würden, und übersah ebenso wenig, daß namentlich in der zur Freude auffordernden Weihnachtsfeier gewissermaßen eine Begünstigung weltlicher Ausgelassenheit lag. Es kam darauf an, indem man der weltlichen Ergötzlichkeit eine Koncession machte, dadurch zu bewirken, daß den Anforderungen der Kirche, wie z. B. in der Fastenzeit, die gehörige Berücksichtigung zu Theil werde; es galt die Kirche selbst vor der Entweihung durch ausgelassenen Festjubel zu bewahren. Auch waren zur Zeit des Scholastikers die Possenspiele durchaus noch nicht in der Weise der späteren ausgebildet.

Zwei Feste waren es vornehmlich, an denen die Weltfreude ihren Scepter am freisten und übermüthigsten schwang: das Weihnachtsfest und die Fastnacht. Zu Fastnacht feierte man das Narren- und Eselsfest, bei dem man in früherer Zeit den heidnischen Gottesdienst in possenhafter Weise nachgeahmt hatte. Als nun im Lauf der Jahrhunderte die Erinnerung an das Heidnische verloren gieng, kam man darauf, den christlichen Kultus zum Gegenstand der Nachahmung zu machen. Das geschah mit tollem Uebermuthe und nicht ohne Ueberschreitungen der anstößigsten Art, so daß die ernstesten Vermahnungen nöthig wurden, die freilich wenig Erfolg hatten. Und was noch

weit bedenklicher war, diese verspottenden Nachahmungen fanden in der Kirche selbst statt, sogar in Spanien, und zwar noch am Ende des 16. Jahrhunderts, wie ein darauf bezüglicher Beschluß des Concils zu Toledo (1565) deutlich nachweist. In der Fastnachtslust aber faßte sich die weltliche Freude vor dem Eintritte der ernsten Fastenzeit noch einmal alles erschöpfend zusammen, doch war hier der Schauplatz nicht die Kirche selbst. Dagegen gab diese von allem Anfang an für die Fastnachtsspiele einen Theil des Stoffes her, indem man kirchliche Mißbräuche zum Gegenstande des Spottes machte. In Deutschland insbesondere geschah dieses in einer sehr eindringlichen und durchaus nicht den Charakter harmlosen Scherzes tragenden Weise.

Es ist nun weit mehr die Aufgabe des Kirchengeschichtsschreibers nachzuweisen, welchen Einfluß diese satirische Behandlung christlich-kirchlicher Gebräuche und Zustände auf die reformatorischen Bemerkungen hatte. Unsre Aufgabe ist es nur zu zeigen, wie sich allmählich das ursprüngliche Verhältniß des theatralischen Spieles zum Christenthum und seiner kirchlichen Gestaltung und Ordnung umsetzte, wie das Theater im Reformationszeitalter, und zwar besonders in Deutschland, eine Oppositionsstellung gegen die Kirche einnahm. Das Theater trat auf die Seite der Reformatoren und gewann dadurch eine überaus

große Bedeutung, um so mehr als es von der Schulkomödie und ihrer lateinischen Sprache, zum Volksstück in der Volkssprache fortschritt. Damit trat es, wie jeder Protestant zu erkennen verpflichtet ist, in eine neue Beziehung zu dem Christenthum selbst und ward ein förderndes Werkzeug der guten Sache der Kirchenerneuerung. Zugleich legte es in dieser Zeit den Grund zu seiner nationalen Bedeutung.

Jedem ist aber bekannt, daß das Theater dieser Stellung zu der Kirche nicht treu blieb. Fast sieht es aus, als ob mehr die im Reformationszeitalter sich reichlich darbietende Gelegenheit zu Scherz und Spott dazu geführt habe, daß das Schauspiel- und Theaterwesen sich in Beziehung zu dem Kirchlichen setzte. Das kann weder das Verdienstliche der damaligen Fastnachtsspiele schmälern, noch soll verkannt werden, daß der Spott und Hohn der deutschen Fastnachtsscherze aus einem tiefen Ernste hervorgieng.

Betrachten wir nun, welche Stellung die christliche Kirche der spätern Zeit dem Theaterwesen gegenüber einnahm, so kommen zunächst die Jesuiten in Frage. Diese stimmen in ihrer Beurtheilung des Theaters und der von ihm ausgehenden Einflüsse unter einander nicht überein, indem die Strengeren, wie Paul Segneri, mit Entschiedenheit behaupteten, daß Darsteller und Zuschauer sich

einer groben Sünde schuldig machten. Segneri erinnert dabei an die bürgerliche Stellung der Schauspieler und fragt nicht mit Unrecht, ob wohl ein Stand für ehrbar gelten könne, dem man bürgerliche Würden und häuslichen Umgang versage. In jener Zeit, da sich der Stand der Komödianten noch nicht zu einer Künstlergenossenschaft herausgebildet hatte, war diese Frage nicht unberechtigt, und noch in unseren Tagen, trotz des völligen Umschwunges der Verhältnisse, ist etwas von der öffentlichen und bürgerlichen Zurücksetzung der Schauspieler, wie sehr man auch dem Genie huldige, zurückgeblieben. Andere Jesuiten äußerten weit mildere Ansichten und wollten sogar den Klerikern den Besuch der Theater gestattet wissen.

Es liegt nun in der Natur der Sache, daß mit der weitern äußern Ausbildung des Theaterwesens die kirchliche Opposition gegen die Theater und die Schauspieler abnahm. Die Bühne fand auch in der Kirche ihren eifrigen Vertheidiger, wie z. B. Hedelin d'Aubignac im 17. Jahrhundert sehr ernsthaft für sie das Wort nahm. Ihm schlossen sich andere katholische Schriftsteller an, doch hielt man im Ganzen innerhalb der katholischen Kirche an der entschiedenen Abneigung gegen die Schauspiele und die Schauspieler fest, und noch Papst Benedikt XIV. ließ durch den Dominikaner Concina eine sehr heftige Verdammungsschrift wider die Theater schreiben. Diese erklärt

sich sogar gegen die in Klöstern aufgeführten heiligen Dramen und überbietet an Strenge selbst die früheren harten Beschlüsse der Koncilien. Und wie sehr noch im vorigen Jahrhundert die Ansicht von der Verwerflichkeit des Schauspielwesens feststand und selbst durch den Beifall, welchen die Menge zollte, hindurchdrang, beweist die Geschichte des französischen Dramatikers Racine. In seinem 38. Jahre bereute dieser alles, was er für das Theater gethan hatte und hinterließ seinem Sohne die ernstlichste Mahnung, keine Schauspiele zu besuchen, um Gott nicht zu beleidigen.

Wenn von den Reformatoren des 16. Jahrhunderts Angriffe in der Art der eben erwähnten auf das Schauspielerwesen nicht erfolgten, so hatte das einen zwiefachen Grund. Denn einmal gieng das Werk der Kirchenerneuerung ja nicht sowohl darauf aus, das äußere Leben umzugestalten, als vielmehr den ursprünglichen evangelischen Glauben wiederherzustellen: die wahre Heiligung des Lebens sollte dann die Frucht der Glaubensreinigung sein. Eine Bestimmung über die Schauspiele fand auf diese Weise keinen Platz in den protestantischen Bekenntnißschriften: auch hätte eine solche sich auf ausdrückliche Schriftworte stützen oder eine natürliche Folge der allgemeinen Schriftlehren sein müssen. So ist Luthers Stellung zum Schauspielwesen einfach die, daß er sich frei von verdammender

Härte hält und nur diejenigen Beschränkungen verlangt, welche Konsequenzen des christlichen Glaubens und der christlichen Liebe sind. Es kommt aber für diese mildere Auffassungsweise noch der Umstand in Betracht, daß die Schauspiele der Reformationszeit sich vielfach in den unmittelbaren Dienst der Kirchenverbesserung stellten: sie pflegten die Opposition gegen den Katholicismus und dessen damalige Entartung und wurden so ein wirksames Werkzeug der Reformatoren. Zugleich aber vollzog sich gerade in dieser Zeit und vermöge der über das kirchliche und religiöse Gebiet hinausreichenden Bewegungen die Emancipation des Schauspielwesens von der Kirche. Das tritt schon zur Zeit des Nürnbergers Jakob Ayrer deutlich heraus: dem Ernst fing man an abhold zu werden, und selbst die Polemik sollte das Gewand des Scherzes anlegen. So sagt z. B. der ebengenannte Dichter in einem seiner Prologe:

Wer euch nun wollt von dem Anfang
Noch lang bis her zu dem Ausgang
Aus der Geschicht was nützlichs lehren,
So thät ihr ihm doch nicht zuhören,
Denn ihr hört kurze Predigt gern,
Wann die Bratwürst desto länger wärn.

In das Ende des sechszehnten Jahrhunderts fällt nun jener Zug „englischer Schauspieler“ durch Deutschland, der von so außerordentlicher Wichtigkeit für die Entwicklung

des deutschen Theaters wurde. Es ist bekannt, daß das Auftreten dieser Komödianten dem deutschen Bühnenwesen zu einem entscheidenden Umschwunge verhalf, daß von dieser Zeit an sich erst eine Schauspielkunst als selbständige Kunst, ein Schauspielerstand und eine effektvollere Bühneneinrichtung entwickelte. Dabei kann aber auch nicht übersehen werden, daß die Verweltlichung des Theaters und Alles dessen, was damit zusammenhieng, damit zu einer vollständigen wurde. Zugleich beginnt die äußerliche Richtung des Schauspiels in der bald danach aufblühenden Oper und dem damit verbundenen Ballete eine bedauerliche Ausbreitung zu gewinnen. Fortan ist eine innere Beziehung sowie ein äußeres Verhältniß des Theaters zur Kirche nicht mehr wahrzunehmen.

Indes wurde die Frage, wie man vom Standpunkte der christlichen Moral aus das Theater zu beurtheilen habe, zu verschiedenen Malen auch innerhalb der evangelischen Theologie diskutirt. Joh. Conr. Dürr, der erste eigentliche Moraltheolog der Evangelischen, beurtheilt (1662) das Theater ziemlich mild: er begnügt sich, von dem Stande der Schauspieler einen ehrbaren Lebenswandel, von den darzustellenden Stücken einen lauteren Inhalt zu verlangen. Weit strenger spricht sich G. Grabow (1689) in seinem judicium de hodiernis comoediis aliisque theatricis spectaculis a Lipsiensi amplissima theologica

facultate comprobatum aus. Er bedauert, daß man dem Urtheil der Kirchenväter über diese Dinge nicht treu geblieben sei und hält eine Verbesserung des Theaterwesens, so daß dasselbe den Anforderungen des Christenthums entspreche, für unmöglich. Daß ferner Spener und seine Anhänger dem Theater sich nicht geneigt zeigten, wird Niemand befremden: in dem durch Spener angeregten Streite über die Mitteldinge konnte das Theater nicht unberührt bleiben. Man leugnete nicht die Möglichkeit, daß es Schauspiele geben könne, welche ohne sittlichen Schaden, ohne Sünde aufgeführt und angesehen werden könnten, aber man verwarf das bestehende Theaterwesen auf das Entschiedenste und erblickte darin einen Hebel der Sittenverderbniß.

Besonders lebhaft wurde die Sache des Theaterwesens in Hamburg besprochen, wo im vorigen Jahrhundert der vielgenannte Hauptpastor Göze lange Zeit großes Ansehen genoß. Veranlassung zu dem heftigen Streite über die Zulässigkeit der Theater gab damals ein Bändchen Lustspiele, die 1768 in Bremen erschienen waren und den Prediger Schlosser zum Verfasser hatten: doch hatte dieser sie vor seinem Eintritt in das geistliche Amt geschrieben, und die Veröffentlichung hatte ohne seine Genehmigung stattgefunden. Göze trat mit der Behauptung auf, daß das Verfassen dramatischer Stücke sowie der Besuch

des Theaters sich mit den Pflichten eines Kandidaten nicht vereinigen lasse. Diese Behauptung erfuhr lebhaften Widerspruch, so daß Göze in einer umfänglicheren Schrift (Theologische Untersuchung der Sittlichkeit der heutigen deutschen Schaubühne überhaupt) weiter vorgieng und zu erweisen suchte, daß die bestehende Schaubühne sittlich schädlich und dem Christenthume feindlich sei. Die Schrift enthält wenig Neues, wie denn auch für die theologische Behandlung der Frage keine neuen Momente eingetreten waren, ist aber von nicht geringem Interesse. Besonders ist zu betonen, daß Göze durchaus nicht die absolute Unsittlichkeit des Theaters behauptet: vielmehr gibt er ausdrücklich zu, daß man sich eine Schaubühne als Schule der Jugend und guter Sitte wohl denken könne. Auch zeichnet er Wege vor, auf denen man zu einer Realisierung einer mit den Gesetzen der Sittlichkeit übereinstimmenden Bühne gelangen könne, und man muß einräumen, so wie seine Angriffe gegen das damalige Bühnenwesen zum guten Theile auch für heute gelten, so sind die Vorschläge des Hauptpastors in manchen Stücken gar nicht so unanwendbar, vielmehr auch unsern Zeiten noch zur Beachtung zu empfohlen. Noch mehr gilt dies von den Vorschlägen des Hamburger Licentiaten Albrecht Wittenberg, der anfangs ein begeisterter Verehrer des Theaters, später zu Göze's Fahne schwor und das Bühnenwesen energisch

bekämpfte. Bei ihm finden sich noch heute durchaus giltige Bemerkungen gegen die Bühnenkonceſſionen, gegen die Principalſchaften: er redet einer Uebernahme der Theater durch den Staat oder die Stadt und einer würdigeren weniger auf den bloßen materiellen Erfolg hinzielenden Leitung ernſt und eindringlich das Wort. Auch die Gründung einer Theaterſchule wird von ihm warm empfohlen und gegen den ſich damals ſchon anſehnlich ſteigernden Gageetat Widerſpruch erhoben. So wird denn von Göze und Wittenberg dem Theater zwar nicht die Fähigkeit, ſich mit den Lehren der chriſtlichen Moral in Einklang zu erhalten, aber der beſtehenden Bühne jede Berechtigung in einem chriſtlichen Gemeinweſen zu exiſtieren, abgeſprochen. Sie erblicken in ihr nichts anderes, als den heidniſchen Götzendienſt und das zuchtloſe Treiben, welches einſt die Väter der Kirche zu ihren Verdammungsurtheilen beſtimmt habe: Beide aber ſuchen zugleich einen Weg zu finden, welcher die Uebel beſeitigt, ohne die Theater ſelbſt ganz und gar aufzuheben.

Von Wichtigkeit iſt, daß wie vorher die Leipziger theologiſche Fakultät die Anſichten Grabow's gebilligt hatte, ſo die Göttinger Fakultät ein Gutachten über Göze's Schrift abgab, welches in eingehender Weiſe die Frage erörtert, und ſich in den Hauptpunkten für Göze ausſprach. Auch dieſes Gutachten, das bei aller Strenge

doch nicht ohne Milde ist, enthält Bemerkungen, welche noch heute die ernstlichste Beachtung verdienen. Denn wie sich auch seitdem die Verhältnisse geändert haben, in vielen Stücken ist es doch heute nicht anders als damals, und vielleicht noch nöthiger, diese Zustände ernst in's Auge zu fassen, deren Verbesserung auch das Gutachten der Fakultät, wenn schon für sehr schwierig, doch nicht für ganz unmöglich hält.

So ist von Seiten der lutherischen Theologie ein absolut verwerfendes Urtheil über das Theater niemals gefällt worden: man hat sich immer nur gegen die zeitliche Gestaltung desselben gewendet und ist sogar bemüht gewesen, die zu einer befriedigenden Umgestaltung führenden Wege selbst vorzuzeichnen. Am mildesten hat sich wohl Reinhard in seinem System der christlichen Moral ausgesprochen, freilich auch ohne ein tieferes Eingehen auf den Kern der Sache und nicht ohne Irrthum in Bezug auf die Auffassung der früheren heftigen Opposition von Seiten der Kirche. In neuerer Zeit ist Dräseke (1815) sogar so weit gegangen, für die Bühne die Darstellung des Heiligen — allerdings mit Beschränkungen — in Anspruch zu nehmen. Es ist diese Kundgebung schon darum von großem Interesse, weil der Widerspruch, den sie erfuhr und bei der Lage der Dinge entschieden erfahren muß, recht deutlich darauf hinweist, in welcher eklatanten Weise

sich die Bühne zu einem rein weltlichem Institut emancipiert hat.

Während der Widerspruch, welchen die Lutheraner gegen das Theater erhoben, im Ganzen maßvoll blieb und sich mehr gegen die Unzulänglichkeit und das Mißbräuchliche der temporären Zustände richtete, hatte die Opposition von Seiten der Reformierten einen strengeren und entschiedneren Charakter. In Genf erwirkte der Einfluß Calvin's, daß die Schauspiele gänzlich verboten wurden. Ebenso erklärten sich englische und französische Reformierte wie Perkins und La Placette gegen das Theater, weil dasselbe die Leidenschaften errege, von deren Herrschaft doch das Christenthum befreien solle. Die reformierte Synode von La Rochelle (1571) erließ ein Verbot theatralischer Darstellungen und berief sich dabei ausdrücklich auf die Aussprüche der älteren christlichen Kirche. Insbesondere wurde die Darstellung der Biblischen und Heiligen, welche auch in England untersagt worden war, als Entheiligung verboten, somit also aus dem Theater gerade dasjenige Element officiell entfernt, aus dem es sich entwickelt hatte. Die ärgsten Widersacher des Theaters aber waren die Presbyterianer, die in ihrem einmüthigen Streben nach einer Heiligung des Lebens die weltlichen Lustbarkeiten verdammten, und unter diesen besonders dem Schauspiel abhold waren. Unter Karl I. verfaßte der

Rechtsgelehrte Wilhelm Paynne ein ausführliches Werk über das Theater, einen Quartband von 1006 Seiten, in dem er nachzuweisen suchte, wie es eines Christen unwürdig sei, Schauspiele zu schreiben, aufzuführen und zu besuchen, da solche in allen Zeiten als ein unerträgliches Unheil angesehen worden seien.

Die bisher gemachten umfänglichen Mittheilungen werden jeden Leser in unwiderleglicher Weise darauf hingewiesen haben, daß die christliche Kirche dem Theaterwesen von Alters her eine ernste und eingehende Aufmerksamkeit gewidmet hat. Nicht minder weisen sie nach, daß man zu allen Zeiten, in der älteren christlichen Kirche wie innerhalb der verschiedenen Konfessionen neuerer Zeit die ernstesten Bedenken gegen das Theaterwesen in seiner äußeren Erscheinung hegte. Denn wenn auch in ältester Zeit kirchlich-politische Gesichtspunkte bei der Verfolgung des Theaters mitwirkten, niemals übersah man die sittliche Seite der Sache: ja auch im Reformationszeitalter, selbst während noch die Fastnachtsspiele für die Kirchenverbesserung Partei nahmen, warnte man vor Mißbrauch und Uebermaß, und noch im 16. Jahrhundert erklangen neue und strenge Verdammungsurtheile.

Um so schärfer zeigt sich der Kontrast, wenn man von dieser Betrachtung der vergangenen Jahrhunderte an die Gegenwart herantritt. Denn in neuester Zeit ist von einer

Opposition der Kirche gegen das Theater keine Rede: der Widerspruch beschränkt sich auf einzelne Momente. Alles faßt sich eigentlich in dem Verbote der theatralischen Aufführungen an Bußtagen, an hohen Kirchenfesten, in dem verschiedenartig gestalteten Verbot der Darstellung des Heiligen und Kirchlichen auf der Bühne, in der jüngst in Paris erlassenen Verfügung, daß Theatersänger nicht in der Kirche singen sollen, zusammen. Wie wenig will das sagen! Wenn man die Theater an Bet- und hohen Festtagen schließt, so geschieht das, weil man überhaupt alle lauteren Vergnügungen untersagt. Ein specielles religiöses Bedenken gegen das Theater waltet nicht ob: sonst möchte es doch wohl nicht möglich sein, daß man in Dresden am zweiten Pfingstfeiertage des Jahres 1856, nachdem die Bühne am ersten Feiertage geschlossen war, den „artesischen Brunnen“ aufgeführt hat. Dagegen haben die beiden erwähnten Verbote schon einen bestimmteren Inhalt.

Aber was drücken sie aus? Doch nichts anderes, als daß die Bühne sich in einer so entschiedenen Verweltlichung befindet, daß die Kirche sich und das ihr Zugehörende in einer Berührung oder gar einer Gemeinschaft mit dem Theater zu profanieren meint. Die Opposition ist vom Angriff in die Defensive übergegangen: die Kirche betrachtet das Theater als eine gesunkene Anstalt, läßt ihr das Recht zu bestehen, gleich allen anderen Vergnügungs-

anstalten und läßt ihr dieses schwerlich nicht ohne das Gefühl, daß ihr ein Einspruch doch nichts hülfe. Es findet also im Grunde gar keine Beziehung zwischen Theater und Kirche statt, und wo sich eine solche zeigt, ist sie feindlich, oder abwehrend.

Jeder aber muß sofort erkennen, daß diese Beziehungslosigkeit auf das Lebhafteste zu beklagen ist: das in der Natur der Sache liegende Verhältniß ist ein anderes. Denn in dem Christenthum, und damit in der Kirche, liegt durchaus keine Feindschaft gegen Poesie und Kunst, also auch kein absolutes Veto gegen das Theater als nothwendige Ergänzung der dramatischen Poesie. Aber so gewiß dies wahr ist, eben so gewiß auch, daß nur wohlgeordnete Theaterzustände dieses Veto inhibieren. Gegen eine in den Dienst der Materie, in die Pflege der Sinnlichkeit versunkene, der echten Poesie wenig zustrebende, einer laxen Moral huldigende, in ihrem Kultus des Talentes und der Grazien geradezu antichristliche, zudem in ihren äußeren Verhältnissen so wenig geordnete und die ärgerlichsten Zustände wenn nicht begünstigende, so doch nirgends hindernde Bühne, gegen ein solches von Poesie und Kunst in ihrem höheren und reinerem Sinne abfallendes Institut bleibt dem Christenthum, bleibt der Kirche und dem Christen, der sich nicht bloß also nennen will, nichts übrig als das entschiedenste und lauteste Veto.

Freilich möchte, wie heut zu Tage die Dinge stehen, eine solche Opposition wenig Erfolg haben: weichen ja doch selbst Gutgesinnte und Ernststrebende vor einer so inhaltsschweren Zumuthung zurück. Aber ist auch „leben und leben lassen" das Motto der Tage, es liegt dies Motto nicht in unsrer Pflicht, sondern es ist gegen dieselbe. Ist der gegenwärtige Zustand des deutschen — und außerdeutschen — Bühnenwesens durchaus kein anderer, als derjenige war, welcher früher zu lebhaften Angriffen auf das Theater veranlaßte, wie sehr auch inzwischen sich der Theatermechanismus vervollkommnet und die Litteratur weiter entwickelt haben mag: so können und dürfen wir die ewig giltigen Anforderungen an die Bühne auch heute nicht fallen lassen.

Was will denn aber diese Opposition, die leider nur zu wenig und nicht mit dem gebührenden Ernste hervortritt, anders, als der Bühne aufhelfen? Sie will sie ja nicht zerstören, nicht die Theater schließen, nicht den Schauspielerstand aus der bürgerlichen und kirchlichen Gemeinschaft verbannen, auch nicht die dramatische Litteratur einseitig auf christliche Stoffe und religiöse Tendenzen basieren, — sie will ja nur das Unzuträgliche und nimmermehr mit dem, was in einem christlichen Gemeinwesen bestehen darf und bestehen soll, Vereinbare beseitigen. Sie will eine Umgestaltung im Interesse aller Betheiligten,

eine Reform, bei der Jeder gewinnt, das Theater und die ihm Angehörenden wahrlich nicht am wenigsten. Freilich, ist eine solche Reorganisation des Theaterwesens, ist eine Bühne, welche die echte Dichtung und Kunst pflegt, welche reine edle Sitte lehrt, ist ein Schauspielerstand, der sich nicht bloß Virtuosität, sondern auch christliche Tugend zum Ziele des Strebens setzt, ist eine Bühnenverwaltung, welche eine höhere Norm anerkennt als Kassenbücher, ist dies unmöglich: dann ist eine Toleranz gegen die Theater überhaupt unmöglich, denn dann wäre Duldung nichts als Schwäche, und Pflege wäre Sünde. Aber so ist es eben nicht: es ist eine andere Konstruktion und Leitung der Theater wohl möglich, und wenn hier nicht mit einem Schlage alles erreicht und mit dem ersten Anlaufe nicht gleich das Ziel gewonnen ist, so muß man doch endlich einmal anfangen und sich aus dieser schlaffen und völlig unbegreiflichen Indifferenz herausreißen. Und daß dies geschehe, das ist eben auch im Interesse des Christenthums dringend nothwendig: die Geschichte zeigt, daß die jetzige Toleranz desselben keine gesunde und keine freiwillige ist. Sie zeigt aber auch, daß es nicht absolut zu negieren hat, daß es vielmehr tolerant sein darf, ja daß es echte und lautere Kunst gern schützt. So möge man denn zunächst von Seiten der Kirche und der ihr Treuen sich vor dem energischen Angriff gegen das vorhandene Unzulängliche

und Verderbliche nicht scheuen, aber man möge angreifen nicht um zu zertrümmern und zu tödten, sondern um zu bauen und zu beleben!

Drittes Kapitel.

Das Theater und die Kritik.

Was die Kritik auf dem Gebiete der Wissenschaft geleistet habe und noch leiste, welche Stellung sie in dem Leben der Wissenschaft einnehme, und welche Achtung ihr gebühre darüber wird in diesem Bereiche wohl kaum eine Meinungsverschiedenheit obwalten. Dort hat die Kritik eine einflußreiche Thätigkeit entfaltet, die gefeiertsten Namen an sich gezogen und sich eine Reihe von dauernden und allgemeine Theilnahme geniessenden Organen gegründet. Anders verhält es sich auf dem Gebiete der Kunst im Allgemeinen und insbesondere auf dem engern Raume des Kunstzweiges, mit welchem wir uns hier beschäftigen. Die Stellung der Kunstkritik überhaupt und der Theaterkritik ganz besonders entbehrt wenigstens in diesen Tagen der Momente, die

wir so eben als für die wissenschaftliche Kritik geltend bezeichneten. Wir können hier kaum von einer wirkungsvollen Thätigkeit, von einer aus Ueberzeugung gezollten Anerkennung sprechen, wir finden auch ihre äußere Erscheinung weit weniger durch feste, Achtung gebietende Organe gesichert, sondern sehen sie weit mehr zersplittert und als Nebensache auftreten. Sie ist in die Feuilletons der Journale verwiesen, und die wenigen Zeitschriften, welche sich besonders mit dem Theater beschäftigen, dienen weit mehr oberflächlichen und statistischen Zwecken, als daß sie eine würdige Freistatt für kritische Bestrebungen böten.

Indeß, so unverkennbar die mißliche Stellung der Kritik auf dem Gebiete der Kunst ist, wer daraus schließen wollte, daß diese Stellung eine natürliche und darum nothwendige sei, würde sich im großen Irrthume befinden. Vielmehr ist die Wichtigkeit der Kritik für die Kunst keine geringe, wenn auch ihre Stellung zu derselben eine andere ist, als zur Wissenschaft. Sie ist ein unentbehrlicher Faktor für die Entwickelung des Kunstlebens, wenn sie auch nicht, wie innerhalb der Wissenschaft, sich bis zur Produktion selbst steigert. Denn sie ist zunächst dem künstlerischen schaffenden Genius gegenüber ein ergänzendes Element, indem sie zu dem künstlerischen Bewußtsein das wissenschaftliche hinzufügt, d. h. indem sie das Verständniß des unmittelbar waltenden Genius vermittelt. Sie weist

zugleich auf das Verhältniß der einzelnen Kunstleistung zu der Aufgabe der Kunst überhaupt hin und entwickelt an der Reihe der einzelnen Erscheinungen ihr Verhältniß zur Zeit und zu der bisherigen Geschichte der künstlerischen Thätigkeit. Indem sie ferner das Bewußtsein des Wesens und der Bedeutung der Kunst rein und ungetrübt in sich erhält und außer sich ein gleiches zu verbreiten sucht, vermag sie den producierenden Künstler auf Mängel und Abwege aufmerksam zu machen und auf das Centrum seiner Aufgabe hinzuführen. In dieser Weise ergänzend, erläuternd, zum Ganzen vereinigend, zu Gruppen abgrenzend, tiefer liegende Zusammenhänge und Beziehungen enthüllend, vor falschen Richtungen warnend und den einzig richtigen in der Idee entspringenden und durch die Geschichte vorgeschriebenen Weg zeigend, erfüllt die Kunstkritik eine große herrliche Aufgabe und sollte in der Erfüllung derselben von allen Seiten gefördert werden. Das Ziel ist freilich ein hohes und schwer zu erreichendes, aber gleichwohl anzustrebendes, wie viel Schwierigkeiten sich auch der Erreichtung in den Weg stellen.

Unter diesen tritt besonders eine hervor, welche zum Theil in dem Wesen der Sache liegt, zum Theil durch unsere Bildungszustände begünstigt wird, und die zugleich einen charakteristischen Unterschied von der wissenschaftlichen Kritik enthält. In der Wissenschaft nemlich ist die Kritik

ein Theil der Wissenschaft selbst und wird darum in der Regel nur von den in diese Eingeweihten ausgeübt. Ja sie ist sogar in den meisten Fällen den Laien und Dilettanten ganz unzugänglich. Dagegen ist in der Kunst der Kritiker von dem hervorbringenden Künstler so scharf getrennt, daß selten der Eine auch das Andere ist. Während also die Wissenschaft direkt und selbst über die Wissenschaft zu Gericht sitzt, geht in den seltensten Fällen die Beurtheilung künstlerischer Leistung von dem zu ähnlicher Leistung Befähigten aus. Damit soll jedoch durchaus nicht gesagt sein, daß es nicht so sein dürfe: vielmehr ist diese Scheidung zwischen der Produktion und der reflektierenden Kritik eine heilsame und nothwendige. Es kommt dabei aber noch ein anderer Umstand in Betracht: nemlich der, daß unsere komplicierte und hinaufgeschraubte moderne Bildung in einem Punkte sehr zurückgeblieben ist, in der Entwickelung des Kunstsinnes. Während für die intellektuelle Entwickelung des Menschen alles Mögliche geschieht, und die sociale Schule des Lebens gleichfalls ihre Kurse zeitig beginnt und weithin ausdehnt, ist das ästhetische Bewußtsein fast unberücksichtigt geblieben. Mangel an Schönheitsgefühl, an Formensinn zeigt sich alltäglich und in auffälligster Weise. Eine der vielen bedauerlichen Wirkungen, die von diesem großen Mangel ausgehen, ist die, daß das Verhältniß der großen Mehrzahl, selbst der Ge-

bildeten, zu der Kunst ein loses und oberflächliches ist. Nirgends herrscht eine gleiche Urtheilslosigkeit und geringere Urtheilsfähigkeit. Die isolierte Stellung der Kunst, insbesondere der bildenden, der Mangel an Kenntniß ihrer Erfordernisse und Bedingungen, ihrer Voraussetzungen und Mittel, ihrer Methode führte dazu, daß man die Sache zu leicht nahm und Kritik übte, ohne dazu berechtigt zu sein. Der souveräne Verstandesdünkel der Intellektuellen kam dieser Oberflächlichkeit des Verständnisses zu Hilfe und gab die Kunstkritik dem Tagesgeschwätze Preis. Wäre der Schönheitssinn nicht gänz und gar von dem bildenden Einflusse des Unterrichts und der Erziehung ausgeschlossen worden, so wäre schwerlich die Kunstkritik in die Lage gekommen, in der wir sie jetzt erblicken, und aus welcher sie sich nur langsam und mühsam herausziehen kann. Es ist ferner aber auch nicht zu übersehen, daß dieses Gebiet dem modernen Litteratenthume Verlockungen darbot, wie sie im Reiche der Wissenschaft nicht zu finden sind. Leichter ließ sich dem modernen Subjektivismus huldigen, der nur das eigene Verhältniß zu dem zu beurtheilenden Gegenstand darstellen will, leichter ließ sich mit der geistreichen oder geistreich sein sollenden Phrase auf der Oberfläche herum spielen, leichter das Publikum, das hier zwar ein sehr großes, aber ein nur zu wenig sachkundiges war, mit schönen Worten abspeisen; der Gegenstand war nicht

nur ausgiebig, sondern auch unkontrollierbar, und so kam es dann ganz von selbst, daß alle Zeitungen, von der großen politischen bis auf das kleinste Intelligenzblatt herab, lustig und wohlgemuth über Kunst, Künstler und Kunstwerke sich in Gedankenpromenaden ergiengen. Die natürliche Folge davon war, daß die Kunst selbst sich von der Kritik abwandte, sie weder förderte noch beachtete und so wiedernm eines Einflusses, dessen sie bedürftig ist und bleibt, fast ganz und gar verlustig ward. Denn in der That reduciert sich die Anzahl der gediegenen Kunstrichter auf ein sehr geringes Häuflein, und selbst diese erfreuen sich durchaus nicht der anerkennungsvollen Stellung und ersprießlichen Wirksamkeit, die ihr ernstes Bestreben und ihre gründlichere Sachkenntniß verdiente. Wir können aber hier unsere Betrachtung nicht auf das ganze große Gebiet der Kunst ausdehnen, sondern müssen nach diesen allgemeinen Vorbemerkungen uns zu dem speciellen Kunstgebiete des Theaters zurückwenden; hier tritt das Mißverhältniß vielleicht am grellsten hervor.

Während wir gerade hier erwarten müßten, daß die Kritik in einer angesehenen und einflußreichen Stellung sich befinde, erblicken wir im Ganzen das entschiedene Gegentheil. Inwiefern jene Erwartung berechtigt ist, das ergibt sich zum Theil schon aus dem bereits Gesagten, theils treten die früher hervorgehobenen Momente noch

eindringlicher auf. Denn die Kritik hat bei dem Theater eine doppelte Aufgabe: einmal fällt ihr die Pflicht zu, den Zusammenhang des Theaters mit der dramatischen Litteratur zu überwachen und zu erhalten. In diesem Sinne hat sie sowohl den Inhalt des Repertoirs überhaupt zu prüfen, als auch insbesondere die neuern Erzeugnisse der dramatischen Muse, welche auf der Bühne zur Darstellung gelangen, zu beleuchten, und zwar nicht bloß nach ihrem dichterischen Inhalt, sondern auch und ganz besonders in Bezug auf ihre Darstellnngsfähigkeit. Außer dieser litterarischen Kritik liegt ihr dann noch die speciell künstlerische Kritik ob, die Beurtheilung der Art und Weise, wie die dramatische Dichtung auf der einzelnen Bühne zur Verwirklichung gelangte. Hierbei handelt es sich theils um die stoffliche Behandlung des Stückes, d. h. um die etwaige scenische Bearbeitung desselben, theils um die Aufführung selbst, und hierbei sowohl um die Leistung der darstellenden Personen, als um die der Bühne, als des Inbegriffes des gesammten scenischen Apparates. Es muß Jedem einleuchten, daß das eine sehr inhaltreiche Thätigkeit ist, welche für alle Betheiligten nicht geringe Wichtigkeit hat. Einmal ist die Kritik hier der Anwalt der Dichtung, der dieselbe in ihrem Rechte schützen und unberechtigte Eindringlinge abwehren will. Je geringer die Garantie dafür wird, daß die Bühne selbst das Patronat der Dichtkunst

übernimmt — und wer möchte heut zu Tage noch von einer solchen Garantie sprechen! — desto nothwendiger ist, daß irgendwo das Urtheil über Werth oder Unwerth des Neueren, über geschickte oder ungeschickte Bearbeitung und Vorführung des schon Vorhandenen, über eine würdige auf Verständniß ruhende oder durch das Gegentheil entwürdigte Verwirklichung der dichterischen Intentionen eine feste Stelle finde. Auf diese Weise wird der einsichtsvolle Kritiker die heranwachsenden dichterischen Talente nur fördern, wie streng und ernst er sie auch auf begangene Fehler aufmerksam mache. Gleiche Förderung muß dem Schauspieler und Bühnenleiter zu Theil werden, dem Einen, indem er seine Auswahl und Anordnung einer sorgfältigen auf Sachkenntniß beruhenden Prüfung unterworfen sieht, dem Andern, indem seine künstlerischen Bemühungen eine gerechte Würdigung finden, welche dem Gelungenen willige Anerkennung zollt und dem Mangelhaften durch Rüge und Belehrung abzuhelfen sucht. Oder sollen wir annehmen, daß die Theaterdirektionen selbst auf der Höhe der Kritik sich befinden und keiner Mahnung, Anregung, Belehrung bedürfen? Daß der Schauspieler über dem Urtheile stehe und sich unter allen Umständen am besten darüber aufklären könne, was an ihm, an seiner Darstellung, Sprache, Geberde ungenügend sei? Eine solche Voraussetzung möchte zu allen Zeiten thöricht

genannt werden dürfen, und gewiß nicht am mindesten in diesen Tagen. Endlich aber ist das Publikum auf die Kritik angewiesen, als auf die natürliche Vermittlerin zwischen ihm und der Dichtung und Darstellung: es bedarf eines Mittelpunktes, an dem es sein eigenes Urtheil, seinen eigenen Geschmack prüfe und bilde, und einen solchen bietet ihm eine im rechten Sinne und mit Verständniß geübte Kritik. Wenn wir aber behaupteten, daß die Stellung der Theaterkritik in der jetzigen Zeit eine durchaus ungenügende und mit diesen Anforderungen in Widerspruch stehende sei, so müssen wir zunächst die Frage beantworten, wie denn das gegenwärtige Verhältniß derselben erscheine.

Ein quantitativer Mangel zeigt sich freilich nicht; vielmehr ist die Theaterkritik zu einem Handwerk ausgeartet, das allerwärts von einer Anzahl Berufener oder Unberufener betrieben wird. Jedes noch so kleine Blatt bringt Besprechungen über die Leistungen der in der Stadt befindlichen Bühne, und die Korrespondenzen selbst großer Zeitungen pflegen sich auf dem Gebiete des Theaters weidlich zu tummeln. Dagegen ist es schon auffälliger, daß sich ein eigentliches Organ für Theaterkritik und was damit eng zusammenhängt, für dramatische Litteratur nicht hat bilden wollen; vorübergehende dramaturgische Bestrebungen sind freilich hier zu erwähnen, aber leider sind dergleiche Unternehmungen meist an dem geringen Erfolge,

den sie äußerlich hatten, gescheitert. Wäre es aber wohl ein ungerechtfertigter Schluß, wenn man behauptete, der geringe äußere Erfolg sei nur der Abdruck und Ausdruck des unzulänglichen inneren gewesen? So kann man leider trotz der Menge von Theaterartikeln in der Unzahl von Tagesblättern und Wochenschriften nicht wohl behaupten, daß die theatralisch-dramatische Kritik eine genügende Wirksamkeit für die dramatische Litteratur entwickle. Ein zweiter aber und wichtigerer Umstand liegt in der Einflußlosigkeit aller dieser Bestrebungen, auch der wohlgemeintesten und wohlberechtigsten. Diese Kreditlosigkeit der Kritik zeigt sich am klarsten in der Behandlung, die sie von dem Theater, d. h. von den Bühnendirektionen und Bühnenkünstlern erfährt. Wir haben zunächst nur die Thatsache zu konstatieren, diese ist aber unleugbar. Die Intendanzen und Direktionen sind der großen Mehrzahl der Kritiker gegenüber indifferent oder gar feindselig gesinnt. Indifferent, indem sie des Kritikers Mahnungen, und Ausstellungen möglichst unberücksichtigt lassen, feindselig, indem sie wohl gar ein freies und bisweilen herbes Urtheil nicht vertragen können. Mit zahlreichen Beispielen läßt sich das belegen, und jeder Tag mehrt deren Anzahl. In wie eindringlicher Weise haben doch Berliner und Dresdner Kritiken z. B. auf die Oede der Repertoirs, auf die ungenügende Auswahl der Novitäten, auf mangel-

hafte Einrichtungen klassischer Stücke hingewiesen, und wie erfolglos erweisen sich im Ganzen diese Andeutungen. Ja, es läßt sich mit gutem Rechte behaupten, daß es mit unserm deutschen Theater gar nicht bis zu der gegenwärtigen Lage, die offenbar eine gefährliche Krisis enthält, gekommen wäre, wenn man sich nicht gegen ernste und nachdrückliche Mahnungen kurzsichtig oder hochmüthig verschlossen hätte. Die Theaterberichte der vorzüglichsten Kritiker enthalten, wenn man die letzten 10 Jahrgänge der gelesensten Zeitungen nachsehen will, freilich in einzelnen zerstreuten Bemerkungen, Alles das, was eine Reorganisation unsrer Bühne im künstlerischen Wege herbeizuführen mag: es hat wahrlich nicht an Stoff, noch an Anregung gefehlt, wohl aber an der Einsicht und an dem guten Willen oder wenigstens an einem von beiden. Einzelne rühmenswerthe Ausnahmen hat es gegeben und gibt es noch, aber wie die Dinge einmal stehen, wird dies Streben durch den herrschenden Zustand nur noch erschwert und gehemmt, so daß an eine durchdringende Nachahmung des Beispieles nicht zu denken ist. Aber noch geringer ist die Theilnahme der Schauspieler selbst an der Kritik, und ihre Achtung vor derselben; sehr Viele von ihnen begnügen sich nicht indifferent zu sein, sondern tragen ihre Geringschätzung ganz offen zur Schau und nehmen höchstens soweit Notiz von derselben, als sie nicht von ihr betroffen

sind. Andere legen wohl ein Gewicht auf die Stimme des Beurtheilenden, aber sie paralysieren dieses Gewicht durch allerlei Nebenwege, von denen noch weiter die Rede sein wird.

Einem solchen Zustande gegenüber müssen wir wohl die Frage aufwerfen, auf welche Weise es dahin gekommen sei. Wo haben wir die Schuld zu suchen, bei den Kritikern oder bei dem Theater? Eine alte Erfahrung sagt, daß wo zwei Parteien mit einander in heftigem Streite leben, die Schuld in der Regel auf beiden Seiten liegt, wenn auch ungleich vertheilt. Dieser Satz findet bei der Stellung der Kritik zum Theater volle Anwendung: das Verhältniß der Entfremdung und Mißachtung, die Einflußlosigkeit der Kritik, alle Mißstände, die wir erwähnten und die aus diesen ferner noch hervorgehenden, sind theils von den Vertretern der Kritik, theils von dem Stande der Schauspieler und Schauspieldirektoren herbeigeführt worden. Es ist redlich mit vereinten Kräften dahin gestrebt worden, einen hochwichtigen Faktor aus dem Kunstleben in eine unwürdige oder doch passive Stellung hinein zu drängen; von der einen Seite erfolgte der Stoß, und auf der andern war entweder nicht genug Widerstandskraft vorhanden, oder überhaupt die Bedeutung der Aufgabe nicht richtig und voll erkannt. Diese Schuld wird auf beiden Seiten leicht nachzuweisen sein. Was zunächst die Kritik betrifft,

so haben wir oben schon auf Gefahren, welche im Wesen der Kunstkritik liegen, hingewiesen: nirgends aber machten sie sich in so auffälliger Weise geltend wie bei dem Theater. Während eine Beurtheilung von Gemälden und andern Werken der bildenden Kunst ohne eine leidliche Bekanntschaft mit der Kunst selbst kaum möglich schien, so daß, wo Unkenntniß das Amt des Richters übernahm, dies schwer zu verbergen war, hatte es den Anschein, als ob das Theater jedem Urtheile offen stehe. Die Schauspielkunst schien von dem Kritiker keine oder geringe Vorstudien zu verlangen, eine oberflächliche Bekanntschaft mit der Litteratur ließ sich bei jedem einigermaßen Gebildeten erwarten, und so legte die Ausübung der Theaterkritik dem Beurtheiler nur die nicht unangenehme Verpflichtung auf, den Abend im Schauspielhause zuzubringen. Dem großen Publikum, welches noch geringere Sachkenntniß besaß und besitzt, genügten die allgemeinen Betrachtungen, welche diese Kritik anzustellen beliebte, und noch heute läßt es sich mit solchen wenig sagenden Phrasen abspeisen. Jeder weiß, wie leicht es ist, über eine Theatervorstellung ein Urtheil zu fällen, wenn man sich auf der Oberfläche des momentanen Eindrucks hält, und wie selten die Beurtheilung über diese Oberfläche hinausgeht. Eben so wird den bessern Kennern des Theaterwesens bekannt sein, daß ein Eingehen auf die einzelnen Leistungen nicht geringe Einsicht

in die Dichtung sowohl wie in die schauspielerische Technik voraussetzt. Im Allgemeinen läßt sich nun wohl behaupten, daß die Mehrzahl der Kritiker sich auf ein gründliches Studium des Theaters und der Schauspielkunst nicht einläßt, sonders sich mit dem Standpunkte des gebildeten Zuschauers begnügt, der für den Kritiker durchaus nicht ausreicht. Dieses dilettantenhafte Treiben, welches sich durch alle Kunstgebiete zog, riß ganz besonders beim Theater ein. Wer sich davon überzeugen will, der lese nur die Recensionen, wie sie sich in den Feuilletons und in den specifischen Theaterzeitungeu schockweise befinden; gewiß werden die guten, tüchtigen, Sachkenntniß verrathenden bedeutend in der Minorität bleiben. Es hängt dieß mit dem modernen Litteratenthum überhaupt zusammen, das zwar eine lange Reihe von Namen aufzählt, aber wenig Namen von bedeutendem Klange. Wie möchte das auch anders sein! Wächst doch die Zahl der Schriftsteller, welche ohne allen Beruf zur Feder greifen und zur Fahne des Schriftstellerthumes schwören, ins Unglaubliche. Viele, nur zu Viele betreten diese Laufbahn nicht, weil ein mächtiger innerer Schaffensdrang sie treibt, nicht, nachdem sie sich eine Lebensstellung gesichert oder doch den Zugang zu einer solchen freigehalten, sondern aus ganz anderen oft sehr zweideutigen Motiven. Ein leidliches Talent für schriftlichen Ausdruck, eine dilettantische Versfertigkeit reicht

bei Manchem hin, um dem deutschen Parnasse einen neuen Ansiedler zuzuführen: dazu gesellt sich in der Regel ein durch schwache Erziehung noch genährtes Selbstbewußtsein, so wie die thörichte Abneigung gegen die Anforderungen des praktischen Lebens, wenn nicht am Ende gar geradezu Unfähigkeit, sonst etwas Tüchtiges zu leisten. Nun beginnt das unschlüssige Litteratenleben, das die unglückselige Mittelstraße zwischen einer geregelten Berufspraxis und der freieren Stellung eines begabten und vom Geschick äußerlich begünstigten Dichter hält, das Jagen nach schriftstellerischem Erwerb. Und da bei Vielen dieser Musenritter die produktive Kraft für eigene größere Schöpfungen nicht vorhanden, außerdem in der Regel der Mangel eines Berufes der Produktion nicht die nöthige Ruhe und Sorgfalt zu Theil werden läßt, so müssen namentlich die Zeitungskorrespondenzen, die Beiträge zu den Feuilletons, die Theater= und Kunstberichte dem täglichen Lebensbedarf zu Hülfe kommen. Das kann nur nachtheilig auf die Leistung wirken, welche weit weniger einem innern Verhältnisse zu dem Kunstgebiete, als dem Schreibedrang und der Nothwendigkeit für die Existenz zu sorgen, ihren Ursprung verdankt.

Daneben ist eines charakteristischen Zuges unserer Zeit zu gedenken, welcher in einem Mangel an Objektivität und einem Vorherrschen der Subjektivität besteht. Es ist

eine Eigenthümlichkeit, welche sich in allen Lebensgebieten zeigt, daß die Individualität mit ihren Neigungen und Anschauungen durchzudringen und sich zu emancipieren sucht, ein Streben, das die bedenklichsten Folgen gehabt hat und noch täglich deren über uns bringt. Auf dem Felde der Theaterkritik äußerte sich dieser Subjektivismus darin, daß die Recensenten sich weit weniger in die zu besprechende Dichtung und Stellung vertieften, als vielmehr ihr eigenes inneres Verhältniß vorzuführen suchten. Es ist aber das Ich des Kritikers nur in so weit berechtigt, als es sich mit den Forderungen der Kunst identificiert hat. Dieses Streben aber, den individuellen Gedankenkreis für das zu beurtheilende Objekt unterzuschieben, trat mit einer wahren Maßlosigkeit hervor. Hätte man sich begnügt, in diesen Gedankenspielen und geistreichen Betrachtungen sich streng an die Hauptsache zu halten, so daß das Objekt der Kritik doch immer der sichtbare Mittelpunkt geblieben wäre, so möchte es noch angegangen, und da, wo wirklich Geist vorhanden war, möchte manche erfreuliche Gabe geboten worden sein. So aber übersprang man auch jene Schranke, behandelte das Objekt ganz als Nebensache und suchte durch ein wahres Feuerwerk von geistreichen Effekten zu glänzen. Leider ist dieses sich nicht an die Sache halten, sondern sich selbst in den Mittelpunkt stellen eine Angewöhnung, welche selbst die besseren Kritiker hie und da

ergriffen hat, und ihrem sonst verdienstlichen Streben empfindlichen Abbruch thut.

Trug dieses Alles nun schon genug bei, den Werth der Kritik und damit ihre Geltung zu beeinträchtigen, so kam endlich noch ein sittliches Gebrechen hinzu, das den verderblichsten Einfluß ausübte. Unter den Forderungen, welche wir an den Beurtheiler stellen, ist Unabhängigkeit und Unparteilichkeit seines Urtheils die erste und höchste: wo diese nicht erfüllt ist, fällt die Sache in sich als werth- und inhaltlos zusammen. Daß es schwer, sehr schwer sei, eine völlig unparteiische Stellung sich zu bewahren, wird Niemand in Abrede stellen: ja, die Schwierigkeit kann so groß sein, daß sie zu ernsten inneren Konflikten führt. Denn wir können den Kritiker doch unmöglich von dem Leben und seinen Beziehungen isolieren, so daß er jeder gemüthlichen Bewegung fremd bliebe. Aber doch muß die Forderung stehen bleiben: wer es zu seinem Berufe macht, über Leistungen Anderer zu urtheilen, der darf nicht die Person mit der Leistung verwechseln, der muß über sich selbst wachen, daß ihm nicht die Neigung zum Lobe, die Abneigung zum Tadel werde. Vor Allem aber muß er jeder persönlichen Einwirkung zu widerstehen vermögen: weder sociale Beziehungen, noch äußere sich ihm darbietende Umstände dürfen sein Urtheil bestechen. Und wie sieht es in dieser Hinsicht mit der Theaterkritik aus? Wenn man

sogar so weit gehen wollte, die Art von Parteilichkeit, welche nicht aus menschlicher Schwäche entspringen und darum nicht ohne allen Anspruch auf Nachsicht ist, hier unberücksichtigt zu lassen, so bliebe doch immer noch mehr als genug übrig. Denn nicht immer ist es eine unbewußte oder auf natürlichem Wege entstandene Vorliebe oder Abneigung, welche das Urtheil diktiert, sondern oft genug eine recht absichtliche Parteilichkeit für den Einen oder gegen den Andern. Beides ist in der Regel mit einander verbunden: da finden wir denn geradezu Parteien in der Kritik, indem diese oder jene Schauspielerin, Sängerin, Tänzerin oder die männlichen Kollegen hier bis in den Himmel hinein gelobt und dort wiederum wer weiß wie sehr herabgezogen werden. Hier werden Talentlose protegiert und dort Begabte nachsichtslos verfolgt, und ebenso wird den Dichtern gegenüber nur zu oft verfahren, indem die litterarische Kliquenwirthschaft das der Klique Angehörige eifrig vertheidigt, und das außerhalb derselben Liegende verdammt. Schlimmer aber als das ist die leider nur zu häufige Bestechlichkeit der Recensenten, die das Amt der Kritik zu einem feilen Gewerbe herabwürdigt. Es ist das gewiß nicht überall der Fall, aber bisweilen wird dieses Erkaufen und sich erkaufen lassen mit einer grenzenlosen Schamlosigkeit getrieben. In dieser Beziehung giebt es eine chronique scandaleuse der Kritik, welche seltsame

Dinge berichtet, wie denn z. B. in einer der größten Städte ein namhafter Recensent geradezu seine bestimmte Taxe gehabt haben soll. So mag es denn auch wohl begründet sein, daß die Kritik selbst Künstlern, welche um ihren Ruf nicht mehr besorgt zu sein brauchten, noch namhafte Summen kostet. Möchte aber Alles noch hingehen, möchten die Recensenten der Sachkenntniß ermangeln, möchte Mangel an Objektivität ihre Kritiken zu Selbstspiegelungen machen, möchte Mangel an innerer Festigkeit sie in strenger Unparteilichkeit ihres Urtheils schwächen — dahin sollte es nicht gekommen sein, daß das lobende Urtheil sich bezahlen läßt, daß die Kritik zu der gemeinsten Spekulation herabsinkt und die Kunst und Sittlichkeit mit Füßen tritt.

Sollte es aber nach den bisherigen Erörterungen den Anschein haben, als sei die Kritik, wenn nicht allein, so doch vorzugsweise Schuld an ihrer wirkungs- und geltungslosen Stellung, so wäre dem zu widersprechen: auch das Theater trägt einen guten Theil der Schuld. Einmal nemlich bemerkten wir schon, daß die Bühnendirektoren durchaus nicht geneigt waren, die Kritik als einen wohlberechtigten Faktor des Kunstlebens anzuerkennen, demgemäß in eine würdige Stellung einzusetzen und — was die Hauptsache ist — ihrem Rathe zu folgen. Man hält Recensionen zwar für nothwendig, aber mancher Direktor

mag über den Gesichtspunkt nicht hinauskommen, dieselben seien nur da, um das Publikum warm zu halten. In diesem Sinne freut sich dieser oder jener Direktor wohl sogar, wenn einmal die Kritik, wie man sagt, so recht loszieht, wenn vielleicht gar Spaltung und Fehde entsteht; denn das erhöht den Reiz der Sache, denkt er, und zieht die Leute an. Aber selbst lernen wollen diese Herren sehr selten, weil sie meinen, ihre sogenannte Geschäftserfahrung, Litteraturkenntniß und ihre administrative Weisheit reiche weit über dieses Theoretisieren der von der Feder hinaus. Darüber hinaus gereicht hat es denn auch oft genug, d. h. es ist dem Theater noch schlimmer gegangen, als von den Recensenten prophezeit war. Nun kann freilich die Bedeutung der Kritik nicht dadurch geschmälert werden, noch ihr innerer Werth verlieren, daß man ihr die gebührende Anerkennung entzieht, aber die äußere Erscheinung der Sache leidet doch unter solcher Geringschätzung. Die natürliche Folge war, daß die besten redlichsten Kräfte sich mißmuthig von einem so undankbaren Geschäfte abwandten oder sich der herben Pflicht mit einem Beisatz von Ironie unterzogen, der sehr deutlich nach erwiederter Geringschätzung schmeckt: es klingt aus sonst sehr guten Recensionen Etwas von dem Gefühle hindurch, daß das Theater überhaupt anfange zu den verlorenen Posten zu gehören. Mehr noch aber als die Direktionen setzten sich

die Schauspieler in Opposition dagegen. Es muß wohl in dem schauspielerischen Berufe liegen, daß Person und Sache leicht mit einander verwechselt werden; denn es ist eben die Person des Schauspielers, welche unmittelbar als Material der Darstellung dient. Möglich ist es, daß dieser freilich nicht abzuändernde Umstand beiträgt, eine charakteristische Eigenschaft des Standes, die nur von vorzüglichen Erscheinungen überwunden wird, zu unterstützen, nemlich die Eitelkeit, welche zumeist mit einer krankhaften Empfindlichkeit gegen den Tadel verbunden ist. Diese Eitelkeit macht die Mehrzahl der Schauspieler so verblendet, daß sie jedes Urtheil für ein verkehrtes halten, welches nicht zu ihren Gunsten lautet, so schwach sie sich auch dem Lobe gegenüber zeigen und auf lobende Aeußerungen desselben Referenten Gewicht legen, dessen Angriffe sie geringschätzig abweisen. Wenn noch irgend Etwas von Respekt vor dem Urtheilsspruche der Kritik zurückgeblieben ist, so verdankt dieser weniger einer wirklichen Achtung und einem Streben nach Belehrung seinen Ursprung, als der Scheu vor der Macht der Oeffentlichkeit. Stände die Recension nicht in der Zeitung, wo sie für Jedermann zugänglich ist, viele Schauspieler bekümmerten sich gewiß nicht um die Meinung der Kritiker. Manche mögen es, sei es aus Hochmuth, sei es aus Stumpfsinn, auch trotz der Oeffentlichkeit der Journale nicht thun! Es ist hierbei,

wie eben gesagt, neben jener allbekannten Eitelkeit, die dem Kritiker nicht zugestehen will, daß er Etwas von der Sache verstehe, wesentlich noch der Mangel an geistiger Regsamkeit Schuld, der leider bei nur zu vielen Mitgliedern des Theaters eingerissen ist. Bei der Richtung, welche das gesammte Bühnenwesen eingeschlagen und bei der nicht genug zu beklagenden Vernachlässigung, welche es trotz seiner öffentlichen Stellung und zum Guten oder Schlechten leitenden Wirksamkeit erfährt, wäre es ungerecht, wegen dieses Mangels den Stand allein anzuklagen: doch bleibt die Klage in ihrer vollen Berechtigung. Dem handwerksmäßigen Treiben liegt freilich wenig daran, daß es auf das Höhere und Bessere hingewiesen werde, und derartige Belehrungen scheinen ihm völlig überflüssig.

Liegt nun aber schon in der Natur des Schauspielerthumes eine entschiedene Neigung zu eiteler Selbstliebe, und trägt der Verfall des Theaters nicht wenig dazu bei, den Sinn für eine ernstere und geistigere Erfassung der künstlerischen Aufgabe abzustumpfen, so schwächt sich das Ansehen der Kritik im Schauspielerstande ganz besonders durch die oben erwähnten Mängel, welche die Kritik selbst aufweist. Es begegnen nur zu viele Aeußerungen, denen es an Gründlichkeit und Verständniß, namentlich aber an Einsicht in die Technik der Ausübung fehlt, andere sind offenbar parteiisch gefärbt, und endlich kommt dem Streben,

die Kritik günstig zu stimmen, die elende Käuflichkeit der Recensenten und Tagesblätter entgegen. So leisten diese beklagenswerthen Gebrechen der Kritik der Neigung, sie als geringfügig zu betrachten und sich von ihr zu emancipieren, bedeutenden Vorschub.

Die nachtheiligen Wirkungen dieses Mißverhältnisses liegen nur zu deutlich vor. Ein wichtiger Mithelfer für das Gelingen der Aufgabe ist dadurch in eine seiner unwürdige Stellung gedrängt worden, oder hat sich selbst in eine solche gebracht. Dem Theater geht dadurch um so mehr verloren, als es mehr als andere Gebiete einer solchen begleitenden, leitenden, aufmunternden und abwehrenden Hand bedarf; der Schauspielerstand entbehrt des ausgiebigsten Beistandes, der den künstlerischen Genius zum geistigen Bewußtsein erhebt und das künstlerische Streben läutert und vergeistigt; dem Publikum der verständige Interpret der Intentionen des Dichters und des Künstlers, welcher zugleich zum Horte eines edeln Schönheitssinnes und einer tüchtigen sittlichen Gesinnung wird; der Litteratur aber, der beim jetzigen Theater so gar übel berathenen, der letzte Anwalt, der ihre Interessen gegen das überwuchernde Unkraut der Theaterfabrik vertheidigt. Ueberall zeigt sich empfindlichster Verlust, und doch haben alle Verlierenden zusammengewirkt, um den Verlust herbeizuführen. Es bleibt indes gerade auf diesem Gebiete der

Trost, daß rühmliche Ausnahmen festen Sinnes und festen Fußes stehen geblieben sind, so daß, wenn man an andrer Stelle daran gehen wird, dem deutschen Theater zu seinem guten Rechte zu verhelfen, die Kritik unter dem Vorgange der ihrer Aufgabe treu Gebliebenen gewiß sich neu ermannen, und neue Achtung und Wirksamkeit für sich fordern und erwerben wird.

Viertes Kapitel.

Das Theater und die Gesellschaft.

An die Spitze dieses Abschnittes, der eine Seite der gegenwärtigen Zustände zu behandeln hat, welche bei einer umfassenden Betrachtung des Vorhandenen nicht übersehen werden darf, stellen wir ein vielgebrauchtes aber auch vieldeutiges Wort. Wir bedürfen deshalb einer schärferen Begrenzung des Begriffes der Gesellschaft, und diese ergibt sich aus dem, was eben hier zu erörtern ist. Es soll die Stellung gezeichnet werden, die das Theater in unsrer socialen Welt einnimmt; zu erörtern, wie diese sich zu dem Theater, wie dieses sich zu jenem verhält, welche

Einflüsse von beiden Seiten ausgehen, welche empfangen werden, zu erkennen, das ist die Aufgabe dieses Kapitels. Deshalb sagen wir nicht: das Theater und das Publikum. Denn dann würden wir bereits eine Scheidung in der Gesellschaft vorgenommen, wir würden alle Diejenigen ausgeschlossen haben, welche aus freiem Entschluß oder durch Verhältnisse gezwungen, dem Theater so fern stehen, daß sie zu dem Publikum in keiner Weise gehören. Ebensowenig aber ist hier unter Gesellschaft die sociale Welt der höheren Kreise zu verstehen, welche nur zu gern und leider auch nur zu unberechtigt diese Bezeichnung für sich ausschließlich in Anspruch nimmt, und Gesellschaft wohl gar mit guter Gesellschaft identificiert, wobei gut soviel wie vornehm und hochstehend bedeuten soll. Unsere Gesellschaft ist eine sehr gemischte, indem sie alle Stände und Schichten unsres Volkes begreift, von den durch Vornehmheit, Reichthum und geistiger Höhe, ausgezeichneten Kreisen und Persönlichkeiten ab bis zu den Niedrigsten, Aermsten, Ungebildetsten. Die Menschheit, vom socialen Gesichtspunkte aus gesehen, das ist unsere Gesellschaft.

Wenn nun die Stellung der socialen Welt zum Theater zu schildern ist, so zeichnen sich die beiden Hauptgesichtspunkte von selbst vor: es ist das Verhältniß der Gesellschaft zum Theater und die Stellung des letzteren

zu jenen in Betracht zu ziehen, und naturgemäß mit dem ersten, dem wichtigsten Theile zu beginnen.

Daß wir hier kein erfreuliches Resultat zu gewärtigen haben, das wird Jedem im Voraus klar sein, der uns bisher mit Aufmerksamkeit und Unbefangenheit gefolgt ist, auch wenn er nicht, wie wohl bei Vielen der Fall ist, durch eigene Erfahrung und Ueberzeugung von einem vagen und grundlosen Idealismus geheilt ward. Ebenso ist gewiß, daß viele Momente der Betrachtnng schon in den früheren Kapiteln enthalten sind. Wenn wir gleichwohl nicht auf die Detailschilderung verzichten, so geschieht dies der unzweifelhaften Wichtigkeit der Sache wegen und weil das Einzelbild geeigneter ist, den Mißstand in recht helles, ja in ein grelles Licht zu setzen. Von einer Schonung aber kann nicht die Rede sein, wo es sich um Verfall von Inhalt und Aufgabe handelt, wo das sittliche Leben des Volkes im Spiele ist, und die Schonung schließt hier zugleich die Wiederherstellung aus, welche ja, wie mehrfach gezeigt, nicht bloß nothwendig sondern auch möglich ist.

Vergegenwärtigen wir uns zuerst kurz, wie wir uns die Stellung des Theaters wie es sein soll und wie es sein kann, denken müssen. Das Theater, als nationales Kunstinstitut, als der Träger der dramatischen Poesie und der musikalischen Dramatik, scheint uns ein Institut zu

sein, das eine ebenso wohl gegründete wie ersprießliche Stellung zur Gesellschaft einzunehmen berechtigt ist. Wer überhaupt an die hohe und herrliche Aufgabe der Kunst glaubt, wer das Schöne in seiner reinen Erscheinung für ein kostbares Gut, des Strebens der Künstler wie der Theilnahme der Mittelenden in vollstem Grade würdig, hält, wer noch andere Wirkungen echter Kunst anerkennt, als Gefühl und Geschmack in jenem abgelaufenen und fast verdächtigen Tagessinne: der muß überzeugt sein, daß das Theater zu keiner geringen Stellung berufen ist. Durch das Zusammentreffen und Zusammenwirken aller einzelnen Kunstzweige, deren Gesammtresultat bei allerdings ungleicher Betheiligung das Theater eben ist, muß eine überaus mächtige Wirkung entstehen, eine Wirkung auf die geistige und sittliche Natur des Menschen, die an Kraft nicht leicht überboten werden wird. Wir vindicieren der echten Bühne eine lebhafte Betheiligung an der höchsten Aufgabe der Menschheit, wir vindicieren ihr einen idealen Inhalt, einen sittlichen Grund und Boden, ein Miterwachsensein und Mitstehen auf der ewiggültigen Basis des Menschthums. Ihr Inhalt verengert sich uns, der deutschen Nation, zu einer nationalen Kunstanstalt, und wie wir nichts Nationaleres haben als das Christenthum, und keinen anderen Geist der deutschen Kunst kennen, als den christlichen, so können wir die nationale Kunstbühne auch

nur in einer innigen Beziehung zu unserem höchsten ja einzigen Besitz erblicken, in keinem Fall aber in einem Antagonismus oder Indifferentismus gegen denselben.

Ergiebt sich nicht von selbst die sociale Stellung einer solchen Bühne? Sie wird nicht wie ein fremdes Luxusgewächs im Treibhaus, von unserm Vegetationsleben durch ein Glashaus geschieden, dastehen, sondern wird ein Glied unseres Lebens sein, ihm theilnehmend und fördernd angehören. Sie wird nicht verachtet, nicht verneint, sondern geachtet und gepflegt werden, nicht der Ablagerungsplatz der unsaubern Gelüste und der Tagedieberei, sondern das werthgeschätzte Gemeingut aller Edeln sein. Man wird sie weder links liegen lassen noch mißbrauchen, sondern sich ihres veredelnden, bildenden, emporziehenden Einflusses bedienen. Die ihr Angehörenden werden weder den Fluch der Parias tragen noch auch in dem Scheinglanz des diesseitigen Geniekultus verkommen, sondern nicht unterschätzt, nicht überschätzt, allen denen, die in irgend einer Sphäre des Lebens mit treuem Sinne und redlichem Streben den Blick dem höchsten Ziele zugewandt, wirken, wahrhaft ebenbürtig sein.

Ein ideales Bild! ruft man hier und da: schön, aber unerreichbar! Nun ja, es ist das freilich nicht in einem Anlauf zu gewinnen, aber ist denn diese Zeit so gar schwunglos, daß sie unerreichbar mit schwer erreichbar

identificieren muß? Ist sie sogar baar und ledig alles Idealismus, daß sie jede das höchste Ziel zeigende Schilderung als utopischen Traum sich mit ängstlicher Nüchternheit aus den Augen reiben muß?

Wie sieht es denn jetzt aus? Welches Bild ersteht in der Schilderung des Vorhandenen? Gewiß ein solches, daß man nun die Wahl hat, entweder das Vorhandene zu zerstören oder den Versuch zu machen, ob jenes Ideal nicht annäherungsweise verwirklicht werden kann.

Denn welche Stellung nimmt das gegenwärtige Bühnenwesen in der Theilnahme der Zeitgenossen ein? Wie verhalten diese sich zu jenem? Durchlaufen wir die Gliederungen der Gesellschaft nach Stand, Besitz und Bildung mit unbefangenem Blicke.

Die deutschen Höfe erhalten ihre Theater aus eigenem Antriebe oder nach den Bestimmungen der vereinbarten Civilliste: das ist, was die deutschen Fürsten betrifft, so ziemlich überall Alles. Es ist eine äußerliche Beziehung, und nach dieser Seite geschieht genug, fast überall sogar im Verhältniß zu dem, was durch die großen Geldopfer geleistet wird, viel zu viel. Wenn wir aber annehmen, daß das Theater die reichsten Gaben fürstlicher Großmuth empfing, um den Glanz des Hoflebens zu erhöhen und äußerlich das Patronat über die Kunst darzustellen: wenn dann die Bühne hie und da zur künstlerischen Aus-

n, bis zur völligen
nitteln. Daraus er
digkeit, überhaupt ä
olchen Koncessionen
lle wenigstens so
einer solchen Voraus
Verhältnisse mit ins
urchaus nicht bestimm
rum leidlich sichere A
niären Zustände des b
en Wissenschaft, welch
uch für derartige Erw
u erwarten: denn d
der Zahlen, aber d
Auge lebendig gema
chende Einblicke. D
rganisation unseres
h nicht ausbleibt,
. Vor einem Grund
genauere Kenntniß
t den Ausschlag ge
schiedenste warnen: n
gemachten Erfahrung
wenn es einmal mit
hmen, deshalb müsse

n Absicht thut. Ebenso wenig liegt
aß die Bühne für festliche Gelegen=
e hat dazu die Fähigkeit und die
müssen diese Feste auch echte National=
nme des Volkes an dem Lebens=
nd Fürstenhauses muß wieder eine
rden, und wenn die Bühne die
amilie feiert, dann muß sie auch
ein. Das Theater als der Sam=
Gesellschaft ist nicht das Theater
ist nicht anders zu denken, denn
der Nation zugängliches Kunst=
as, dann ist es, wenn es anders
gabe treu geblieben ist, sicherlich
eine sinnige und erhebende Festfeier.
Stufe herab und betrachten das
e Aristokratie zu der Bühne ein=
auch hier kein günstiges Resultat.
t an der äußeren Theilnahme, die
nicht selten lebhaft genug ist, aber
wie äußert sie sich? In den sel=
in warmes Interesse für echte Dich=
t, die das Gute und Tüchtige in
digen und in den Trägern der Dar=
Dichtern und Komponisten zu ehren

weiß. Daß es überhaupt noch solche Kunstmäcene gibt, ist allerdings wahr, und denen darf auch die verdiente Anerkennung nicht verkümmert werden, auch wenn ihr Dilettantismus sich hie und da vergreift, und ihr Enthusiasmus sich gelegentlich auf falsche Wege verirrt. Je mehr wir aber dieses Mäcenenthum in die Grenzen echten lauteren Kunstsinnes einengen, desto mehr schmilzt die Zahl dieser Ausnahmen zusammen, und es bleibt nur ein kleines Häuflein wirklich Probehaltiger übrig.

Denn welchen Werth hat jene andere nicht unbeliebte Kunstpflege, die Kunst und Künstler zum Aufputze des socialen Lebens herbeizuziehen sucht, ohne eine innerliche Beziehung zu ihnen einzunehmen? Jene Pflege, die dabei doch nur sich selbst pflegt? Die für sich und Andere Unterhaltung zu finden strebt, und dafür Geld bietet um den trügerischen Schein, als sei der herbeigezogene Künstler wirklich ein Glied der Gesellschaft? Da ist nur wenige echte Kunstliebe und Kunstfreude zu Hause, sondern die Oede des Salonlebens verlangt Belebung, angenehm erregende Unterhaltung, und was ist dazu mehr geeignet, als Musik und Deklamation? Was ist piquanter als die Anwesenheit gefeierter Sänger und Sängerinnen, Schauspieler und Schauspielerinnen, die mit dem Reiz gefälliger Erscheinung und feiner Manier das Verdienst verbinden, daß sie zugleich den Schein einer höheren geistigen Thätig-

keit, einer Wanderung in poetische Regionen unter die ganze Gesellschaft verbreiten.

So wenig wie im Ganzen die Pflege theatralischer und musikalischer Kunst in den Salons der haute volée ersprießlich genannt werden kann, wie sie wesentlich egoistischer und oberflächlicher Art ist, so ist sie auch im Theater selbst, wenn die höheren Stände als Zuschauer in Betracht kommen, eine innerliche und darum förderliche. Sie bleibt in den meisten Fällen eine rein äußerliche. Das zeigt sich daran, daß die äußerliche Richtung des Theaters gerade vorzugsweise von dem Theile der Gesellschaft begünstigt wird, der sich gern ausschließlich als „gute Gesellschaft“ bezeichnet. Denn es ist doch wohl ohne Zweifel, daß Oper und Ballet und zwar gerade diejenige Gattung der Oper, welche auf den scenischen Effekt hinarbeitet, die Lieblingsgattungen der vornehmen Welt sind. Wenige größere Bühnen werden sich von der trüben Erfahrung frei erhalten haben, daß das klassische Trauerspiel und Schauspiel, auch wohl das feinere und in seiner sittlichen Basis reinere Lustspiel weniger die ersten Plätze füllt, als Oper und Ballet, ja selbst die Gesangsposse, wenn sie nur mit dem nöthigen scenischen Hokuspokus ausgestattet und durch die so beliebten Couplets in das Pikante hinübergezogen ist.

Die Stellung, welche die Aristokratie der Geburt den

Künstlern einräumt, ist schon kurz geschildert worden. Und in der That, wenn sie eine Grenzlinie zwischen sich und den ausübenden Bühnenkünstlern zieht, man möchte sie darum nicht schelten, so lange überhaupt die bürgerliche Stellung dieses Standes noch so wenig feststehend, noch sogar von Vorurtheil wie von blinder Verehrung benachtheiligt ist. Das Theater ist nun einmal ein Lieblingsthema derjenigen Konversation, die keinen sonderlichen Ueberfluß an Stoff besitzt, es ist ein angenehmer, geduldiger neutraler Boden, ein Terrain, für das man im Müßiggnng so nebenbei mit sagen kann: Der Künstler und die Künstlerin, in ihrer eigenthümlichen, isolierten und doch wieder öffentlichen Stellung sind anziehende Erscheinungen, die in ihrer Persönlichkeit und ihrem Talent einen passe-par-tout besitzen, ohne daß daraus irgendwelche gesellschaftliche Gleichstellung folgte. Willkommene Erscheinungen! Wenn dann hie und da der passe-par-tout selbst die innere Pforte zu dem höheren Range erschließt, wenn dann und wann dramatische Künstlerinnen namenloser Herkunft von hochgebornen und reichbegüterten Herren zu ihren Gemahlinnen ersehen werden, so beweist das nichts dagegen, daß die echte und strenge Aristokratie eine weite Kluft zwischen sich und den Bühnenangehörigen erblickt. Denn solche Einzelfälle sind einmal selten, und dann möchte selbst hier noch sehr fraglich sein, ob die zu Grunde liegen-

den Motive die bedingenden Momente im Charakter und der Lebensanschauung der betreffenden Personen immer billigenswerth (ob sie insbesondere auf einem richtigen Verhältniß zu) genannt werden könnten.

Die Aristokratie des Geldes ist schon weniger zurückhaltend, wie natürlich: sie ist es zumal, welche das Mäcenenthum gern übt, vielleicht im Gefühle, daß ihren zumeist sehr realen Antecedentien und Tendenzen ein idealer Firniß wohl anstehe. Hier, im Reiche der Materie, ist die Pflege der materiellen Bühnenrichtungen — im Ganzen — gleichfalls zu Hause, hier auch der beliebte Dilettantismus, der die Reiche der Schönheit, die sich so schwer und nur dem Berufenen erschließen, zu Lustgärten, einem Jeden zugänglich, machen möchte. Eben deshalb auch der gleichfalls nicht seltene Hyperenthusiasmus, der hin und her taumelnd nur in Superlativen spricht, weil er keinen Positiv, das heißt nichts Positives in sich hat. —

Wir wenden uns zu dem Theile der Gesellschaft, der sich etwa als „Aristokratie der Bildung" bezeichnen ließe, wobei freilich das Wort Bildung in seinem guten, nicht in dem conventionell abgeflachten Sinne verstanden sein will. Die Kreise der Gesellschaft, welche, den positiven Bildungsinhalt unsrer Zeit am entschiedensten darstellen, sind hier gemeint, und sie sind es, deren Verhältniß zur

Bühne von besonderer Wichtigkeit sein muß. Sie bilden den Theil des Publikums, der wesentlich bestimmend auf das Theater einwirken soll, während die geistig niedriger stehenden Kreise durch das Theater mit herangebildet werden müssen.

Hier stehen wir nun freilich nicht vor einer äußerlich abgeschlossenen Einheit, vor einer Korporation oder Kaste, sondern vor einer nach Stand und Besitz; nach Lebensanschauung und besonderen Interessen mannigfach geschiedenen Vielheit. Der gemeinschaftliche Besitz einer höhern, über das specielle Berufsgebiet sowie über die inhaltslose Glätte äußerer Form, die sich so gern für Bildung ausgibt, hinausreichenden geistigen Bildung ist, was sie vereinigt. Es ist hier nicht der Ort, mit schärferer Kritik auf die Frage einzugehen, wie es überhaupt mit der Bildung unserer Tage beschaffen sei, und dadurch den Kreis noch enger zu ziehen: die Abwehr des unzweifelhaft nicht Berechtigten genügt für unsern Zweck. Wird aber der Kreis der wirklich Gebildeten nicht durch schwächliche Toleranz zu weit ausgedehnt, so daß Ungebildete und Verbildete in ihm nicht Platz finden, so ist es wohl außer Zweifel, daß ihr Verhältniß zur Bühne nicht dasjenige ist, was wir bei einer würdigeren, künstlerisch und sittlich tüchtigeren Gestalt des Theaters erwarten dürften. Eine freudige,

innerliche, zustimmende Theilnahme wäre dann zu gewärtigen, und eine solche möchte im Augenblick schwerlich irgendwo zu entdecken sein.

Denn je höher wir in den Regionen des geistigen Besitzes — und zwar kann hier nicht die Rede von specieller wissenschaftlicher Tüchtigkeit sein — aufwärts steigen, desto entschiedener tritt uns eine Abwendung vom Theater entgegen. Man hat sich entweder ganz und gar des Besuchs desselben entwöhnt, oder man wohnt nur bei außerordentlichen Gelegenheiten noch Vorstellungen bei, und auch dies geschieht kaum mit Ueberzeugung und Neigung. Der Glaube an die Tüchtigkeit und Ersprießlichkeit, an die Künstlerschaft und sittliche Grundlage des Theaters, wie es ist, gerade den Männern, deren Urtheil hier maßgebend sein dürfte, ist mehr und mehr geschwunden. Dieselbe zweifelnde, klagende, der momentanen Sachlage abgeneigte Stellung nimmt die bessere Kritik in den größten Städten Deutschlands ein, und wenn sie nicht immer und überall ihrer Mißbilligung Worte leiht, so geschieht es sicher, weil sie des vergeblichen Klagens nicht ganz mit Unrecht müde wird.

Wenn das Trauer- und Schauspiel, sowie das feinere und reinere Lustspiel, sowie die klassische Oper als die Höhepunkte des Theaterrepertoirs angesehen werden dürften, so müßte das wirklich gebildete Publikum diesen Gebieten

am lebhaftesten zugethan sein. Und das ist in der That der Fall und wird stets der Fall sein. Diese Gebiete aber, die eigentlichen Probiersteine für die Tüchtigkeit der Bühne, liegen unzweifelhaft arg darnieder: die Unfähigkeit, gerade diese Gattungen zur Darstellung zu bringen, nimmt mehr und mehr zu, und das Theater selbst ist leichtsinnig genug, sich dem Klassischen und Dauernden in dem buhlerischen Dienste um das Moderne und Momentane zu entfremden. Daher muß denn auch die Neigung des besten Theiles des Publikums sich ihm entfremden. Denn das, was dieses vorzugsweise sucht, findet es nicht oder in einer Behandlung, die eher Mißhandlung zu nennen ist, und welche das bessere Verständniß und künstlerische Gefühl des gebildeten Zuschauers verletzt und zurückstößt. Das bedingt die innere Abkehr. Die in neuerer Zeit beliebt gewordenen Vorlesungen dramatischer Gedichte, selbst solcher, welche nicht selten auf Bühnen zur Aufführung kommen, sind als ein öffentliches Zeugniß dafür anzusehn, daß man viele an sich wohl darstellbare Dramen auf der Bühne nicht dargestellt sehen will, weil die Leistung den billigen Anforderungen nicht entspricht.

Daß eine Erwägung sittlicher Momente eine Mißbilligung des Gesammtgeistes, der im jetzigen Bühnenwesen lebt, der vielfachen mißlichen socialen Einflüsse des unsinnigen Götzendienstes, der mit theatralischen Berühmt-

heiten getrieben wird, bei sehr Vielen gerade in diesen Kreisen dazu kommt und das Ihrige beiträgt, die Freundschaft für die Bühne erkalten zu machen und wohl gar in eine Gegnerschaft umzusetzen: das ist so selbstverständlich, daß es nicht weiterer Auseinandersetzung bedarf.

Indeß diese innere Entfremdung wird in den selteneren Fällen zu einer äußern Feindschaft: man hält oft nicht viel von dem jetzigen Theater, aber man besucht es doch. Man gibt den Gedanken an das Kunstinstitut auf, der Eine leicht, der Andere schwer und nur mit Grollen und benutzt das was noch zu benutzen ist, nach Bedürfniß und Möglichkeit. So wird dann das Theater, was es den Hohen und Niedrigen, welchen die rechte geistige und sittliche Bildung, zu allen Zeiten war, auch den Gebildeten, welche von ihrer Mißbilligung nicht bis zur Verurtheilung fortschreiten: es wird eine bloße Vergnügungsanstalt. In diesem Sinne dient es auch dem geistig bevorzugten Theile der Gesellschaft und wird in diesem Sinne auch von Strengeren tolerant behandelt. Es ist ein bequemer Ablagerungsplatz für müßige Abende, eine Vergnügungsanstalt, die mit der Erholung noch einige geistige Anregung — im letzten Falle — verbindet.

Ein solches Verhältniß kann aber nimmermehr ersprießlich sein, denn es ist nicht gesund: es widerspricht dem Wesen des wirklich gebildeten Zuschauers wie dem des

Theaters. Beide sind in diesem Verhältnisse verflacht: beide geben sich zu etwas her, was ihrer nicht würdig ist. Denn der Zuschauer, der zwar erkennt, daß die Bühne sich von ihrer Aufgabe mehr und mehr entfernt hat, gleichwohl aber dem entartenden Institute treu bleibt ohne innere sittliche Achtung, der gibt sich zum Theile und gerade in einer sehr wesentlichen Beziehung mit auf. Und dient diese Toleranz der Bühne? Gewiß nicht: eine energische Abwehr des gebildeten und wohlgesinnten Publikums wäre ein Mahnruf, der gewiß nicht unbeachtet bleiben würde, während so ein äußerer Bezug ohne alle Innerlichkeit übrig bleibt, der völlig wirkungslos ist.

Wie sich der an Stand und Bildung niedriger stehende Theil der Gesellschaft, der Bürger und Handwerker, zur Bühne unserer Tage verhalten, auch das ist unschwer zu erkennen. Entfremdet dem Theater können wir diese Schichten der Gesellschaft nicht nennen, sondern finden vielmehr gerade hier oft recht lebhafte Theilnahme. Hier gilt das Theater immer noch als etwas Besonderes, und was es darbietet, wird willig und dankbar genommen. Auch hat das Volk — um diesen vieldeutigen Ausdruck zu gebrauchen — ein gutes Anrecht auf die Bühne, es hat von ihr etwas zu fordern. Aber es ist ja klar, daß diesem Theile des Publikums gegenüber die Bühne das bestimmende Element ist, daß hier die Bühne mehr Ein-

fluß ausübt als auf sie selbst ausgeübt wird. Und ebenso offenkundig ist, daß unsere größeren Bühnen durchaus nicht volksmäßig sind, sondern Luxusinstitute, die dem Volke immer weniger zugänglich werden. Die wenigen Bühnen, die es sich zur besonderen Aufgabe gestellt haben, Volksbühnen im guten Sinne zu sein, kommen wegen ihrer geringen Anzahl kaum in Betracht: was sich sonst als Volkstheater geberdet ist es zumeist nicht, sondern sucht hinter diesem Namen ein Privilegium auf kunstlose und wenn auch nicht geradezu ins Gemeine, so doch in das Unedle sich verlierende Produktionen. Wenn aber das größere Theater mit der Pflege der klassischen Litteratur auch die Pflege des Kräftigen, Derben, Volksmäßigen zurückgestellt hat, wenn die kleineren Bühnen, zumal die Wander- und Tivolitheater nichts von der gesunden Frische und einfachen Kräftigkeit eines Volkstheaters haben, was kann denn wohl von einem einigermaßen genügenden Verhältnisse des Volks zur Bühne die Rede sein?

Auf zwei besondere Erscheinungen haben wir noch unser Auge zu richten, ehe wir uns zu der Betrachtung der Einflüsse wenden, welche von der Bühne auf die Gesellschaft ausgehen: sie stehen sich in zwei Extremen gegenüber. Zuerst ist derer zu gedenken, welches sich streng und bestimmt gegen alles und jedes Theater erklären. Dieser absoluten Theaterfeinde, welche das Bühnenwesen

entschieden verdammen, gibt es zwar in Deutschland nicht so gar viele, aber ihre Zahl ist offenbar im Wachsen begriffen. Und fest überzeugt, daß dieses principielle Verneinen der Bühne, das übrigens nicht erst aus unsern Zeiten datiert, in dieser extremen Schärfe keine Wirksamkeit in sich hat, können wir diese religiöse Opposition bei der gegenwärtigen Lage der Dinge nur gutheißen. Denn sie muß und wird dazu beitragen, das Theater, wenn es regenerationsfähig ist, seiner eigentlichen Aufgabe und Bestimmung entgegenzuführen und in diesem Regenerationsstreben ihm als ein strenger Mahner behülflich sein. Ja, diese Opposition, wenn sie sich anders nicht gegen den Kern und die Idee, sondern gegen die jetzige Gestalt und Lage der Bühne wendet, ist ein durchaus nothwendige Konsequenz der ersteren und strengeren Lebensanschauung, die sich jetzt an vielen Orten Bahn bricht. Sie ist gesunder und konsequenter als jene schwächliche Toleranz, die das äußere Leben wie ein neutrales Gebiet unberührt läßt und dafür in andern Fragen desto unduldsamer ist.

Wie ein krasser Gegensatz steht diesem düstern Ernst der Verdammung das Treiben der modernen Pruderie entgegen. Das Heer der Roué's, das sich aus allen Ständen rekrutiert und über ein recht ansehnliches Contingent zu gebieten hat, betrachtet das Theater als eine Hauptprovinz. Es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn wir behaupten,

daß diese vielbewegte und im Grunde doch nie bewegte Schaar einen Hauptbestandtheil des Theaterpublikums, zumal größerer Städte ausmacht. Und hier fehlt es denn keineswegs an Theilnahme, nur daß sie selten der Sache, selten der Kunst, häufig nur den Personen gilt. Im unschuldigsten Zustande handelt es sich um eine anständige Art, die liebe Zeit todt zu schlagen, in den höhern Stadien kommt ein persönliches Interesse, vielleicht erst nur ein leichter angenehm erwärmender Enthusiasmus hinzu, in den höchsten Regionen versetzt sich die Theilnahme der Schauenden hinter die Coulissen und in das Privatleben der Bühne. Wir verschmähen es, hier in Detailschilderungen einzugehen: wer nur einigermaßen sich umgesehen und sich gegen das um ihn Vorgehende nicht verschlossen hat, weiß, welche überaus nachtheilige Wirkungen aus diesem Verhältniß zur Bühne, das zu sehr concreten „Verhältnissen" wird, ausgehen, wie gerade dadurch im Publikum und in dem Theater so Manches zerrissen und zerstört wird, und wie hier nicht bloß der männliche Theil des Publikums unter dem Namen der Pruderie begriffen werden kann.

So zeigt sich denn nirgends, wohin wir auch blicken, ein eigentlich inneres Verhältniß zu dem Theater; es ist fast überall nur ein äußerliches, eine Beziehung, welche in der Bühne eine Vergnügungsanstalt erblickt oder ohne

überhaupt zu fragen, was dann die Bühne eigentlich soll und was das Publikum von ihr zu fordern und ihr zu leisten habe, harmlos freie Abende ihr Preis gibt. Gerade da, wo eine mehr innerliche Betheiligung stattfindet, zeigt sich eine Verstimmung, ein zweifelhaftes sich Abwenden, ja sogar ein sich Entfremden, das sich in einzelnen Kreisen bis zu einer principiellen Feindschaft steigert.

Und welches ist das Verhältniß des Theaters zum Publikum in weitestem Sinne, zur Gesellschaft? Oder mit andern Worten: welche Einflüsse empfängt die letztere von der Bühne? Wir wollen nicht so dunkelsichtig sein, daß wir alles und jedes Gute ableugneten, sondern von Herzen gern das Anerkennenswerthe anerkennen. Da ist denn zuzugestehn, daß der Verfall noch nicht so weit vorgeschritten, daß erfreuliche Einwirkungen sich nicht zeigten, aber wahrlich, was in gutem Sinne zu sagen ist, auf Rechnung des gegenwärtigen Gesammtzustandes, ist es nicht zu setzen. Ist auf der Seite der gute Schatz dramatischer und musikalischer Litteratur nicht ganz und nicht überall über Bord geworfen, so bleiben allerdings Vorstellungen noch übrig, welche bildend und veredelnd einzuwirken vermögen. Auch bieten wohl manche Werke Neuerer und Neuester, welche aus ehrbarem und reinerem Geiste geboren sind, für Geist und Herz, für künstlerischen Sinn und sittlichen Ernst nicht unersprießliche Nahrung. Zudem ist

der Verfall der Darstellungskunst zur Zeit noch nicht ein solcher, daß nicht hier und da, dann und wann die Leistungen hervorragender Talente oder die Wirkung eines wohl zusammengefügten ausgearbeiten Ensemble der Bühne ihre gute Kraft und Macht erhielten: freilich seltenere Fälle, die um so greller gegen das tägliche und gewöhnliche Treiben abstehen. Und endlich sind wir auch weit entfernt, überall in dem Treiben der Bühnenmitglieder Unsitte und Aergerniß zu erblicken, sondern räumen gern ein, daß es wohlgeordnete Bühnenverhältnisse, menschlich und bürgerlich brave, in jeder Weise den billigen Anforderungen, welche die eigenthümliche Natur des Bühnenberufes nicht übersehen, entsprechende Künstler und Künstlerinnen gibt. Ist nun zu alle dem noch hinzufügen, daß in der Natur des Theaters, in seiner ursprünglichen und bei aller Gesunkenheit doch nicht ganz verwischten Begabung eine nicht geringe Macht liegt, eine Befähigung, starke und nachhaltige Eindrücke hervorzubringen, und ebensowenig in Abrede zu stellen, daß auf diesem Gebiete beklagte Mängel und Abirrungen kein Sonderbesitz der Bühne, sondern vielmehr eine Krankheit unsrer Zeit überhaupt sind: so läßt sich mit gutem Gewissen sagen, daß es neben dem Schatten auch noch Licht gibt, wenn auch zur Zeit nicht hell und fröhlich leuchtend, aber doch noch nicht erloschen, doch noch

fähig, besser angefacht und unterhalten die dunkeln Schatten sieghaft zu zerstreuen.

Aber gerade diese Ueberzeugung verlangt, daß wir uns gegen die Erkenntniß des Schadhaften nicht verschließen. Und jenen noch sporadisch vorhandenen guten Einwirkungen stehen zahlreiche Einflüsse entgegen, die von sehr bedenklicher Art sind. Denn selbstverständlich kann bei dem Hauptbestandtheile unsrer jetzigen Bühnen von einem geistig erhebenden, sittlich läuternden, künstlerisch bildenden Einfluß keine Rede sein; und selbst bei dem kleinern Theile des Repertoires schwächt sich die Wirkung mit der zunehmenden Mangelhaftigkeit der scenischen Verwirklichung. Es gibt aber hier ein kategorisches: entweder — oder: es liegt zwischen der ersprießlichen und der nachtheiligen Wirkung nicht irgendwelche indifferente Mitte. In dem Theater als Luxusinstitut und Vergnügungsanstalt gewöhnlicher Art liegt keine bildende und veredelnde, sondern eine veräußerlichende und verflachende Kraft. In welchem Grade diese sich geltend mache, das hängt von der Widerstandsfähigkeit des Publikums ab, sowie von der Lage der Zeit im Ganzen und Großen. Freilich drehen wir uns hier gewissermaßen im Kreise herum, denn die materielle Konstruktion unsers modernen Lebens hat den wesentlichsten Antheil an der Verflachung der Bühne, die so recht ein

Kind dieser Zeit des äußern Scheins ist. Aber ist es darum weniger wahr, daß es mehr nachtheilige als ersprießliche Einflüsse ausübt? Ist nicht gerade diese Uebereinstimmung der Bühne mit der Veräußerlichung und Verflachung des gesammten Lebens erst recht bedenklich und gefährlich?

Welche Einwirkungen wollen wir denn von der modernen Glanz- und Effektoper erwarten? Zu musikalischem Sinn und Verständniß, zu künstlerischem Geschmack wird sie nicht anziehen, denn sie kann nicht geben, was sie selbst nicht hat. Bei der untergeordneten Bedeutung der dramatischen Handlung und der nicht selten an Sinnlosigkeit grenzenden Beschaffenheit der Libretti, kann von dem wohlthätigen Einflusse, welche ächte dramatische Dichtung ausüben kann und muß, füglich nicht die Rede sein. Es bleibt nichts übrig, als die grobe Wirkung der Effekte, die Wirkung der Tonmassen, der scenischen Apparate, der dargelegten Ballete, kurzum überall der mehr äußerlichen als innerlichen Bestandtheile. Das Unwesentliche gewinnt die Oberhand über das Wesentliche, die Form und der Schein triumphiert über Inhalt und Wesen, die Sinnlichkeit über Geist und Gemüth. Und was soll man gar von dem Ballete sagen? Wo für nichts Sorge getragen wird als für die Sinne, und zwar in einer fleischlich so emancipierten Weise, daß man in der That nicht begreifen kann, wie dieses Balletwesen sich neben sonst so scharf und

prononciert ausgesprochnen Forderungen zu erhalten weiß. Von der frivolen Litteraturgattung im Gebiete des Schauspiels, Lustspiels und Vaudevilles, welche angeblich die Schäden des gesellschaftlichen Lebens aufdecken will, in der That aber mit ihrem Herzen diesen Schäden zugethan ist, haben wir schon gesprochen: es ist ja auch mehr als selbstverständlich, daß Stücke, bei denen Treue und Pflichtgemäßheit stets zu kurz kommt, in denen man der Sitte und Pflicht sehr ernsthaft den Rücken dreht und schließlich in einer momentanen Anwandlung von Rührung noch als ein edles Wesen verherrlicht wird, nur auf die allerbedenklichste Weise wirken können. Durch diese Theaterlitteratur, durch diese gerade jetzt dominierende Gattung von Stücken wird nicht nur eine thörichte Feindschaft gegen das Leben mit seinem Ernst und seinen Forderungen geweckt und genährt, sondern auch in der Pflege eines verwaschenen Idealismus und Naturalismus der Regulator des menschlichen Wissens, das Gewissen geradezu getödtet, das Gefühl der Pflicht einem vagen Subjektivismus geopfert und die unheilvolle Gewöhnung gegeben, über die ernsthaftesten Fragen und Konflikte spielend hinwegzugleiten.

Doch ist's nicht bloß der dürftige und schädliche Inhalt unserer Bühnen, der anzuklagen ist, sondern auch der gesammte unorganisirte Zustand des Theaters. So lange diese Frage, die den Kern- und Angelpunkt unsrer Aus-

einandersetzungen ausmacht und sich daher überall wie die conditio sine qua non eindrängt, nicht eine zweckmäßigere und würdigere Lösung erfährt, als das bisher der Fall war, so lange wird von einem Einfluß der Bühne auf die Gesellschaft, wie er sein könnte und müßte nichts zu spüren sein. Ja nehmen wir sogar an, daß das Theater in seinem Repertoire unseren Anforderungen genügte, daß sich die Armuth an Talenten verringte, das Virtuosenthum in maßvolle Schranken zurückzöge und dafür ein durchgebildetes Ensemble zu seinem guten Rechte käme: auch dann wird die Wirkung im Ganzen und Großen, die Wirkung des Institutes auf das Leben der Zeit nur unter der Bedingung ganz und voll werden können, wenn die Stellung der Bühnen eine andere geworden ist. Sie mögen geringer werden an Anzahl, aber sie müssen fest, gesichert, staatlich oder mindestens städtisch geleitet, sie müssen Achtung verdienende und gebietende Anstalten sein, basiert auf genügende Mittel, durchdrungen von sittlichem Ernst und künstlerischem Geiste. Der Stand, der der Bühne angehört, muß gehoben, und wenn auch vielleicht mit Anforderungen belastet und in seinem äußeren Glanze auf eine bescheidenere Stellung zurückgeführt, bürgerlich und social anderen Ständen gleichgestellt werden. Man möge sagen was man wolle, die persönlichen Momente sind, wenn sie auch vor den Brettern selbst zurücktreten,

doch durchaus nicht abzuweisen: die menschlichen Verhältnisse der Künstler und Künstlerinnen wirken verschieden auf die Stellung der Bühne und auf ihren socialen Einfluß ein. Darum kann nur die auf anderen und schon mehrfach erörterten Principien reconstruierte Bühne zu derjenigen Wirksamkeit gelangen, die innerhalb ihrer Natur und Befähigung liegt, und die ihr zu den verschiedensten Zeiten von vollgültigen Richtern zuerkannt worden ist, zu der Stellung und Wirksamkeit, welche ihr allein ein Recht geben kann, sich in einer nicht bloß geistig aufgeklärten, sondern auch das Gute ernstlich wollenden Gemeinschaft zu behaupten. —

Fünftes Kapitel.

Das Theater und seine Zukunft.

In den vorhergehenden Abschnitten haben wir theils die faktischen Zustände innerhalb des deutschen Bühnenwesens darzustellen, theils die Hauptfaktoren unseres bürgerlichen, religiösen und socialen Lebens, in ihrer Be-

ziehung oder Nichtbeziehung zur Bühne zu betrachten versucht. Am Schlusse dieser Betrachtungen angelangt, denen, wie unvollkommen sie ausgefallen sein mögen, doch das eine Verdienst hoffentlich zugesprochen werden wird, daß sie zur Erwägung nicht bedeutungsloser Fragen anregen und auf nicht zu leugnende Schäden aufmerksam machen, bleibt uns noch die Frage zu beantworten, was wir von der weiteren Entwickelung des deutschen Theaters zu erwarten haben. Das Theater und seine Zukunft: welche wird die Zukunft eines Institutes sein, das zu allen Zeiten wie der Gegenstand verschiedener und sogar entgegengesetzter Ansichten, so auch ein Gegenstand allgemeiner Theilnahme war?

Nun freilich, welchen Gang die fernere Entwickelung der deutschen Bühne nehmen wird, eine zutreffende Antwort auf diese Frage vermag nur die Zukunft selbst zu geben. Aber das scheint gewiß: die Bühne hat zwischen zwei Wegen zu wählen. Im Laufe unsrer Betrachtungen sind beide deutlich genug bezeichnet worden, aber es sei dem Schlußworte gestattet, noch einmal diese beiden Pfade, welche eingeschlagen werden können — einen dritten gibt es nicht — in gedrängter Darstellung einander gegenüberzustellen.

Denn es kann sich nur darum handeln, ob das Theater seiner jetzigen Richtung treu bleiben, ob es an den Principien, auf denen seine jetzige Organisation und

Stellung beruht, festhalten, oder ob es in beiden Stücken, die eng mit einander zusammenhängen, einer entschiedenen Umwandlung bedarf. Was wir in jedem dieser beiden Fälle zu gewärtigen haben, das muß Jedem sofort klar vor Augen stehen.

Bleibt das Theater in der äußerlichen und innerlichen Lage, in der es sich zur Zeit befindet, so wird es vielleicht, sofern das möglich ist, an äußerem Glanze noch zunehmen. In seinem scenischen Apparat, in der Virtuosität der Maschinisten und Dekorateurs, vielleicht selbst in der Technik seiner Gesang- und Spielvirtuosen, in dem Aufwand von Mitteln lassen sich, obschon nicht überall mit gleicher Leichtigkeit, Steigerungen denken: ja es ist auch möglich, daß die Komponisten und Dramatiker nicht umsonst auf neue, pikante und Nerven reizende Effekte sinnen werden und die poetische und musikalische Litteratur des Effekts auf eine Höhe führen, die vielleicht zur Zeit noch nicht erreicht wird. Man kann den Kultus des Virtuosenthums bis zum Wahnsinn des Götzendienstes steigern, von dem er schon jetzt oft nicht allzuweit entfernt ist, kann den Luxus feenhafter Ballete mit verschwenderischer Hand bestreiten, kann der Dekorationsoper noch mehr Spielraum gönnen und mit den ernstesten und schwersten Fragen des sittlichen Lebens in leichtfertigen Stücken ein immer verwegeneres Spiel treiben. Es ist am Ende in

allen diesen Stücken noch ein Etwas von Steigerung möglich, und darüber kann man doch nicht in Zweifel sein, daß es einen Stillstand innerhalb einer eingeschlagenen Richtung nicht gibt. In Bezug auf die äußere Gestalt und Organisation der Bühne ist es ferner möglich, daß man die Wandertheater ihr unstätes Wesen ferner treiben, die Stadttheater von konzessionirten Pächtern und Unternehmern verwalten, die Hoftheater der Leitung von Hofbeamten untergeben sein läßt. Man kann Alles beim Alten lassen und leider ist es nur zu gewiß, daß man an vielen Orten es dabei bewenden lassen wird.

Aber welche Konsequenzen muß dieses Verbleiben in der gegenwärtigen Richtung und Verfassung haben, und zwar mit unausweichlicher Nothwendigkeit? Aller Materialismus hat eine Grenze, über die er nicht hinaus kann, er hat den Tod in sich. Unser durchaus materialistisches, ideallloses Bühnenwesen kann den Höhepunkt äußeren Glanzes erreichen, aber der inhaltslose Bau wird gerade dann erst recht einstürzen müssen, wenn er diesen Höhepunkt erreicht hat. Aeußerlich wird und muß dieser Einsturz durch die immer näher heranrückende Unmöglichkeit herbeigeführt werden, den steigenden äußeren Anforderungen zu genügen, und eine Umkehr, jetzt schon schwierig genug, wird ohne eine das gesammte Theaterwesen in Frage stellende Krisis

um so weniger möglich sein, je länger man in der Entfremdung von der eigentlichen Aufgabe gelebt hat.

Das Theater wird immermehr eine Luxusanstalt sein, die ohne allen ersprießlichen Einfluß auf das geistige und sittliche Volksleben ist, eine Anstalt, die nur zu den Schäden und Ausartungen der Zeit in innerer Beziehung steht, nur von diesen genährt und getragen wird. Der schon selten genug gewordene Glaube an eine bessere und höhere Aufgabe der Bühne, an ein Mitwirkenkönnen und Mitwirkensollen derselben für die Veredlung des deutschen Geistes und Herzens, an die sittlich-religiöse Basis einer solchen echten Nationalanstalt wird bald nirgends mehr vorhanden sein, und doch ist gerade dieser Glaube ihr für ihre gedeihliche Entwickelung unentbehrlich und nicht jene weit verbreitete schlaffe Ansicht, daß man die Bühne als einen heitern und sinnigen Schmuck des Lebens betrachten und darum ihr eine exceptionelle Stellung auf dem breiten Boden der Toleranz gewähren müsse. Der tüchtige Inhalt der Repertoires wird immer mehr zurücktreten, die Reihen ausgezeichneter Künstler werden sich mehr und mehr lichten und durch spärlichen Nachwuchs die Lücken nicht ergänzt werden, das beste Publikum wird sich mehr und mehr zurückziehen und seinen Antheil, der eine Lebensfrage für die Kunst und Poesie ist, an den Schwarm der Ver-

gnügensmenschen aller Stände abgeben, zu dem sich nur einzelne gutmüthige Optimisten dann und wann gesellen.

Und was den Kern= nnd Angelpunkt der Theaterfrage überhaupt ausmacht, und von weit größerer Wichtigkeit ist, als irgendwelches künstlerische Reformprogramm, die Verfassung des Bühnenwesens wird bei dem Mangel aller principmäßigen Organisation tiefer und tiefer herabsinken. Die bürgerliche Stellung der Bühnenmitglieder und die staatliche Stellung der Bühne selbst finden innerhalb der jetzigen Verhältnisse und Zustände keine ihrer würdige Entwickelung, sondern die Fortdauer der bestehenden Organisation, die eben auch nur eine äußerliche, nicht aus dem Innern der Sache herausentwickelte ist, hat kein anderes Ziel als den gänzlichen Verfall in dieser wie in jener Beziehung.

Ob dann, wenn in dem nicht wünschenswerthen Falle, daß unsere Auseinandersetzungen ohne alle praktische Folgen bleiben, der jetzige Gesammtzustand unangefochten bleiben, nicht bald die Zeit eintreten würde, in der von einer andern Seite, von der der principiellen Theaterfeinde, ein erfolgreicher Angriff auf das Institut überhaupt gemacht werden wird — wobei man sich in der That nur wundern kann, daß es noch nicht geschehn —: das steht freilich dahin, möchte aber, wenn man die Dinge recht ernst und eindringend betrachtet, sehr wahrscheinlich sein.

Kurz und gut, in den gegenwärtigen Principien, Richtungen, Zuständen lassen sich nur Gründe erblicken, an einen nicht in ferner Zukunft bevorstehenden Verfall und Einsturz des Bühnenwesens zu glauben: der jetzige Weg führt sicherlich, wenn nicht zum Untergang, so doch zu einer Krise, welche wenigstens vorübergehend das Bestehen der Bühne gefährdet. Wenn das nicht dahinausgehen sollte, dann müßte es mit uns weit schlimmer stehen, als es denn doch — und Gott sei Dank dafür! — in der That steht.

Um so erfreulicher ist das Bild, welches sich uns auf der andern Seite zeigt, wenn nemlich der andere Weg eingeschlagen wird. Der Ausgangspunkt für diesen Pfad der Neugestaltung und Neubelebung ist, wie auch wir diese Erwägungen an den Eingang dieser Schrift gestellt haben, eine würdige und innerliche Auffassung des Wesens und der Bedeutung der Bühne. Hier ist nicht die Rede von einer aufgeputzten und prunkenden Vergnügungsanstalt, sondern von einem Kunstinstitut von sittlichem, künstlerischem, nationalem Inhalt. Hier fällt nicht bloß die Aufgabe der Bühne, sondern auch ihre Begabung, vorzugsweise mächtig mitzuwirken zur Erweckung edeln Sinnes, reiner Empfindung zur Bildung des Geschmackes und künstlerischen Verständnisses, zur Belebung nationalen Gefühles, zu idealer Erhebung schwer ins Gewicht. Und nicht nur das, sondern

auch das Material, mit dem die Bühne arbeitet, durch das sie ihre Aufgabe vollzieht, findet gerechte Beachtung, und dieses Material ist ein Theil der menschlichen Gesellschaft, es sind Menschen, deren äußeres und inneres Wohlergehen für uns keine gleichgültige Sache ist. Aus diesen Gründen aber, und in Folge der durch die Betrachtung der gegenwärtigen Zustände gewonnenen Erkenntniß beginnt jener andere von der Bühne fernerhin einzuschlagende Weg mit dem Aufgeben der bisher der Bühnenorganisation zu Grunde liegenden Principien, wenn man anders dem jetzigen Brauch die Ehre anthun will, Principien in ihm zu suchen. Die Bühne hört auf Privatunternehmen, industrielle Spekulation zu sein und tritt in die Reihe der öffentlich fundierten und unter der Aufsicht des Staates und der Gemeinde sachverständig geleiteten Anstalten ein. Dadurch bedingt sich von selbst, daß die negative, polizeiliche Ueberwachung zurücktritt und auf das ihr zustehende engere Terrain beschränkt wird. Mit diesem Anfang der Reform ist alles gegeben: es ist dieser organisierende Neubau des Theaters die einzige, aber auch sichere Garantie dafür, daß die vorgezeichneten Ziele wirklich erreicht werden. Daß diese Reform nicht mit finanziellen Schwierigkeiten verbunden sein wird, darauf ist früher schon hingewiesen worden: man muß sich nur nicht scheuen, die Anzahl der Theater und ihren Etat angemessen zu be-

schränken. Die nächste und folgenreichste Konsequenz dieses ersten und wichtigsten Schrittes ist die Regulirung der bürgerlichen Verhältnisse der dem Theater angehörenden Mitglieder. Freilich wird die äußere Lage an Glanz verlieren, aber sie wird an Sicherheit gewinnen: und welcher Vortheil für die innere, für die sittliche Stellung, wenn diese unnatürliche Schwankung zwischen übertriebenen Huldigungen und ungerechtfertigter Mißachtung beseitigt wird und dafür eine ehrenvolle Gleichstellung eintritt. So nur werden der Bühne geistig und sittlich tüchtige Kräfte zufließen, so nur wird sich auch der Weg finden lassen, geistige Bildung und sittliche Führung außer dem specifischen Talente hier, wie in andern Lebensgebieten, zu unumstößlicher Forderung zu erheben. Auf diese Weise wird die Bühne nicht nöthig haben, Jagd auf ihr Publikum zu machen und mit buhlerischen Mitteln seine Gunst zu suchen: sie wird ihre Aufgabe treu verfolgend ihrer natürlichen Macht wie ihrer Bedeutung bewußt, diese Gunst, welche dem nach ihr unverständig Jagenden nur zu leicht entflieht, sicher erwecken und ebenso sicher behaupten.

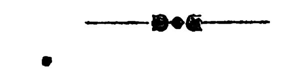
Es ist nicht unsere Aufgabe, auf das Detail einer solchen gründlichen Reform uns einzulassen: den speciell Sachkundigen steht das zu, und es fehlt ja nicht an Männern im Dienste der Bühne und der dramatischen Litteratur, die mit kundiger Hand solchen Plan vorzu-

zeichnen vermöchten. Der um das deutsche Theater in jeder Weise so hochverdiente Ed. Devrient möchte unter ihnen der erste sein; wer dessen unter dem Schutze einer kunstsinnigen Treffliches leistende Verwaltung der Hofbühne zu Karlsruhe genauer kennen gelernt, wird daran nicht zweifeln. Für uns genügt es, die Ueberzeugung auszusprechen, daß es keine Theaterreform gibt, die nicht mit der Adoptierung jenes Principes beginnen müßte. Während alle andern Versuche nur zu kümmerlichem Flickwerk führen, das über kurz oder lang zu derselben Operation nöthigt, ist in diesem einen Schritte, einsichtig und zugleich maßvoll gethan, die gesammte Regeneration des gesunkenen Institutes gegeben. Die Geschichte des deutschen Theaters wird nur auf diese Weise folgerichtig aufgenommen, während sie bei der gegenwärtigen Lage der Dinge aus ihrem natürlichen Gange herausgeworfen zu sein scheint.

Und früher oder später, es kann zu nichts Anderem kommen; aber möchte man mit einer Aufgabe nicht zögern, bei der nicht bloß das geistige und sittliche Leben der ganzen Nation, sondern insbesondere auch eine nicht geringe Zahl von Mitmenschen, so wesentlich in Frage kommt. Wie ein leiser Anfang erscheint das jüngst erlassene Rundschreiben des preußischen Ministers des Innern, in dem sich eine durchaus würdige Auffassung der Bühne und ihrer Aufgabe kundgibt. Aber es ist ein Anfang, und

nicht mehr: und dieser Anfang steht noch innerhalb der bisherigen Gesichtspunkte, von denen ein nachhaltiger und eindringender Gewinn nicht zu erwarten steht.

Also hierhin oder dorthin! Was in der Mitte liegt ist nur unfruchtbare Aushülfe. Es ist eine Wahl zu treffen: denn wir müssen mit unserer Bühne ins Klare kommen. Die Theaterfrage ist eine ernste und wichtige, denn sie greift nicht bloß in das geistige und künstlerische, sondern auch in das sociale und sittliche Leben unsrer Zeit ein, und diese unsre Zeit ist nicht dazu angethan, um an offen zu Tage liegenden Mißständen gleichgültig und unthätig vorüberzugehen. Es bedarf des Ernstes und bedarf der That: möchte beides der deutschen Bühne, wie sie sein soll und kann, zu Hülfe kommen! Dann wird sie nicht in der Gefahr zu sein ein Gegenstand des Bedenkens und der Aergerniß sein, sondern sie wird in den Reihen der für das Wahre und Lautere und Edele Kämpfenden ein rüstiger Mitstreiter sein.



Buchdruckerei: Chr. Fr. Will in Darmstadt.

mermann: Luftspiegelung. F. v. Kobell: Die Edelsteine. F. v. Tschudi: Die Alpenhasen. O. Ule: Die Eisberge. J. F. Schouw: Die Mistel. F. C. Heger: Ebbe und Fluth. C. F. Burdach: Das Blut. H. v. Schubart: Die Electricität. H. Wagner: Das Leben der Gräser. Aus der Zeitschrift die Natur: Die Infusorienwelt. H. Schacht: Die Blüthe. J. H. Mädler: Die Mondgebirge. C. Vogt: Die Athmung. J. Gelpke: Der Planet Merkur. G. H. v. Schubert: Der Galvanismus. C. F. Burdach: Die Lebensalter des Menschen. J. H. Mädler: Die Sonne. A. Guyot: Die neue Welt. C. Ritter: Die Kokospalme. Aus der Zeitschrift die Natur: Das Nordlicht. H. Buff: Die warmen Quellen. H. Schacht: Die Jahresringe und das Alter der Bäume. M. J. Schleidan: Korallen und Koralleninseln. C. F. Burdach: Der Mensch. F. v. Tschudi: Der Fönwind. Hoguer: Das Rennthier. J. F. Schouw: Die pompejanischen Pflanzen. C. F. Ph. v. Martius: Die Diamanten Brasiliens. C. Schmezer: Die Sonnen- und Mondfinsternisse. A. Guyot: Die alte Welt. F. A. Wislizenus: Die Indianer Nordamerikas. H. Schacht: Das Blatt. G. H. v. Schubert: Die Wärme. J. v Tschudi: Die Sierra von Peru. C. F. Burdach: Die Vertheilung der organischen Wesen. J. F. Schouw: Die Natur der Südsee-Inseln. J. Meyer: Die Gletscher. H. Burmeister: Der tropische Urwald. H. H. v. Schubert: Druck und Gegendruck. M. Seubert: Die Keimung und Krautbildung der Pflanze. A. v. Humboldt: Die Höhle von Guacharo. F. v. Tschudi: Die Lauinen. C. F. Ph. v. Martius: Ein Tag unter dem Aequator. H. Buff: Luftfeuchtigkeit und wässerige Lufterscheinungen. H. Schacht: Leben und Tod der Pflanze und des Thieres. J. Meyer: Die erratischen Blöcke. H. Burmeister: Die Farbe des Meeres. G. H. v. Schubert: Die Temperatur der Erdzonen. G. F. Müller: Die Kasten der Inder. J. F. L. Hausmann: Die Krystalle und ihre Physiognomie. M. Wagner: Der Arrarat und sein Ausbruch von 1840. H. Schacht: Flachland und Gebirgsgend. A. Kunzeck: Sternschnuppen, Feuerkugeln und Meteorsteine. H. Berghaus: Der Staubachfall im Lauterbrunnerthale. A. Bertrand: Die urweltlichen Pflanzen. Th. Schacht: Die Alpen. J. Bögner: Das Erdbeben. A. Kunzek: Das Gewitter. Schlußwort.

Lüdecking, Dr. H., französisches Lesebuch. Erster Theil. Mit einem vollständigen Wörterbuche. Für untere und mittlere Klassen. Vierte Auflage. gr. 8. 54 kr. oder 16 Ngr.

— — Zweiter Theil. Für obere Klassen. gr. 8. 1 fl. 30 kr. oder 27 Ngr.

In kaum 6 Jahren hat der erste Theil vier Auflagen erlebt, was gewiß für seine Vorzüge spricht. Wie beifällig der 1855 erschienene

zweite Theil schon aufgenommen worden ist, beweist die darüber gegebene geistvolle Kritik eines ausgezeichneten Pädagogen.

Barbieux, H., Causeries. Französische Unterhaltungen zur Uebung in der Umgangssprache der Gebildeten. 8. 36 kr. oder 11 Ngr.

Die Vorzüge dieser Arbeit gegen die gewöhnlichen Gesprächsbücher werden Sachverständige gewiß anerkennen und ihre Brauchbarkeit empfehlen.

Andresen, Dr. K. G., Wortregister für deutsche Orthographie, nebst grundsätzlichen Vorbemerkungen. gr. 8. 27 kr. oder 8 Ngr.

Allen Lehrern zu empfehlen, denn es ist eine sehr gründlich bearbeitete Schrift über diesen wichtigen Gegenstand deutscher Sprachforschung.

Speyer, Dr. A., deutsche Schmetterlingskunde für Anfänger. Nebst einer Anleitung zum Sammeln. Als zweite, gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage von Dr. Schenckel's Schmetterlings-Sammler. Mit 251 Abbildungen auf 32 naturgetreuen colorirten und 2 schwarzen Tafeln, gezeichnet von Ph. Klier. 8. geh. 4 fl. oder 2 Thlr. 12 Ngr.

Schon in erster Auflage wurde dieses Buch beifällig aufgenommen. Mit dieser zweiten Auflage wird es um so mehr geschehen, als der Herr Verfasser zu den hervorragendsten Entomologen Deutschlands gehört. Kein anderes derartiges Werk hat so naturgetreu gezeichnete und colorirte Abbildungen aufzuweisen. Sie sind mit Leben und Wahrheit dargestellt.

Rhein-Album. 30 Stahlstiche mit Randverzierungen in Reliefprägung und Text in deutscher, französischer und englischer Sprache. Elegant ausgestattet. Quer 4. 6 fl. oder 3 Thlr. 16 Ngr.

Die Eleganz der Ausstattung bei sehr wohlfeilem Preis, wird diesen Stahlstichen, die mit Recht als naturgetreue Abbildungen gelten, viele Käufer verschaffen. Die dargestellten Gegenstände sind zum größten Theil in keinem andern Werke über den Rhein zu finden.


Digitized by Google

